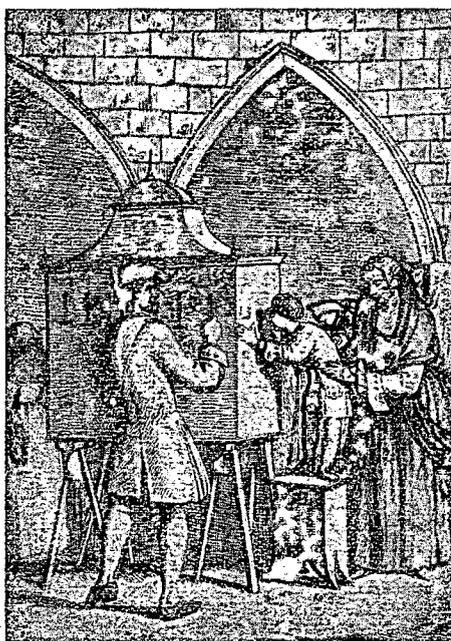
BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In sto casseta mostro el Mondo novo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - N. 11-12 - NOVEMBRE-DICEMBRE 1942-XXI

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via del Quirinale, 22 - Telef. 487.100. — Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. — I manoscritti non si restituiscono. — Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Contributo alla storia del cinema italiano

Anni 1911-1912

Intorno al 1911 l'industria del film, e per conseguenza l'arte, che ancor oggi appare tutt'altro che sciolta dalla sua ganga bizzarra e intricata, subisce una svolta fondamentale.

Il metraggio standard delle pellicole sale da due e trecento metri, a sette a otto e persino a mille metri.

È a questo punto che le case produttrici sottraendo ai grandi magazzini il linguaggio delle settimane di occasione e delle liquidazioni per fine stagione, cominciano a vantare, di proposito, il lungo metraggio della loro merce. Infatti la definizione di *lungo metraggio* rimane incancellabile e fatìdica nella storia di quella particolare forma della bestialità umana, che è per eccellenza quella cinematografica, per quanto essa non abbia trovato, ancora, il suo esperto psicologo e il suo moralista originale.

Una tale frase assurge anzi presto ad emblema folgorante di questa bestialità. Inutile dire come essa costò al cinema ancora giovane la sua stessa reputazione, presso le persone di gusto e sensibilità, le quali anche di fronte alle sue prime manifestazioni artistiche non dimenticarono di definire le sue creazioni come quelle in cui l'emozione si misura, sovrattutto, per unità di lunghezza.

Infine i baci *a lungo metraggio* passano presto come il clou dell'arte amatoria cinematografica e dello spirito dei commessi viaggiatori.

* * *

Nei miei studi sul cinema nordico, al quale sono costretto a letteralmente riportarmi, per porgere l'antefatto al periodo della storia del cinema italiano, di cui veniamo ad occuparci, ho dimostrato come i danesi furono i primi in Europa a produrre pellicole di più ampia

lunghezza e cioè da ottocento a mille metri, contro i due e trecento, costituenti la media corrente di allora.

Ciò per quanto riguarda, per così dire, la forma.

Per quanto tiene poi al contenuto ho anche spiegato che il cambiamento non appare meno importante, in quanto attraverso di esso i danesi, rinnegando una inspirazione letteraria ben equilibrata, realista e romantica nel medesimo tempo, vi affrontavano decisamente la sessualità liberandola, in immagini fotogeniche pregne di un'audacia fino allora ignota.

La prima ondata di *sex appeal* è dunque marcatamente nordica. La seconda italiana, con l'avvento internazionale delle grandi dive. La terza americana attraverso il vampismo di Hollywood. Né c'è da meravigliarsi nel succedersi di queste ondate.

Quello di Adamo ed Eva è ancora il soggetto cinematografico per eccellenza.

I danesi hanno solo il merito di aver subito preso contatto colla nutriente e sostanziale droga cinematografica, della qualità che ancora oggi, ovunque, si perpetra. E di cui principale ingrediente è l'equivoco insanabile che la differenza del sesso tramanda, sotto tutti i climi, dagli albori dell'umanità.

Capolavoro del cinema danese fu *L'abisso* in cui il senso, attuandosi come ineluttabile destino della protagonista — Asta Nielsen — sembrava sospingerla ineluttabilmente verso la finale catastrofe, attraverso un labirinto di immagini dense ed incoercibili che dalle prime scene di incontro sull'omnibus sobbalzante conduceva quasi senza respiro all'episodio culminante dell'arresto. Il quale era preceduto dalla famosa didascalia, « Una vita sciupata pazzamente ». Una delle più cupe e patetiche che, in rapporto all'azione, il cinema abbia mai prodotto, e che in quell'istante appariva satura di una indimenticabile forza lirica e fatalistica.

Segue la Germania.

Che cosa presenta di nuovo, di accentuato, di tendenzioso, il dramma cinematografico tedesco, dal 1910 fino all'avanguerra?

Riflette abbastanza il problema sessuale, attraverso il complesso sociale dell'epoca.

Tragedie ove un ufficiale si uccide per debito di giuoco, accompagnate da marce mliitari, esercizi di reggimenti e balli mascherati, dove trionfa senza restrizione il gusto tedesco dell'« erotico » sotto spoglia

del « tenebroso » e il cattivo gusto delle poltrone e dei sopramobili. (*Amore mascherato, La spia* della « Messter film »).

Leggi imperversanti dell'onore, in seguito ad avventure di ufficiali glabri muniti di frustini, che accompagnano amazzoni irrequiete lungo i viali e lungo i prati. (*Donna perduta, Parola di onore* della « Messter Film »). Trionfa quello che è stato definito il vecchio sogno tedesco della fecondazione carnale, in una regione ben difesa dalle armate.

Patetiche storie di amori rustici, attraverso le quali la Germania lanciava più di una « *scone holde* » (soave creatura) destinata a subire tutte le tentazioni della capitale, all'istante preciso in cui sedeva col nobile gentiluomo monocolato, sulla terrazza della fastosa birreria, presso una orribile tovaglia di « dentelle » distesa su un più orribile tavolo, dai piedi stranamente contorti. (*Povera Maria, La birraia,* « Messter Film », « Dusseldorff Film »).

Ma se i titoli delle produzioni sono più o meno simili a quelli italiani e francesi del tempo, la materia se ne differenzia decisamente giacchè il film germanico rivela di un colpo, non meno di quello danese, il fattore erotico, sia pure con la sommaria rudimentalità che i mezzi dell'epoca impongono.

Quando si cominciarono a vedere, sempre girate con la cadenza smaniosa e saltellante dell'epoca, scene imbibite in rosso cinabro, in cui donne piuttosto anziane, coperte di collane e di gioielli, in angoli vitrei di serra o su divani e poltrone neanche capaci, erano letteralmente abbattute da ansanti uomini in frak o da ufficiali con sciabola e cinturone, l'« erotico » e il « tenebroso » che simile produzione rilevavano in un'atmosfera da messa di satana mondana, apparvero da vero come l'aspetto profondamente originale ed inquietante del film germanico di avanguerra.

Ancora più tardi le fatali donne italiane appaiono delle innocue fanciulle romantiche, anche quando cocotteggiano sulla falsariga di Ohnet e di Sardou, e quelle francesi del « feuilleton » più oneste madri di bastardi incolpevoli, che vere creature di peccato e perdizione.

Così nei film tedeschi dell'epoca le così dette scene di « *orizzontale giacenza* » tagliate per spiegabile intervento della censura, non si contano.

Tutto ciò appare all'evidenza nella produzione della « Messter », della « Continental », della « Dekage », della « Bioscop », della « Vitascope ».

Furono dunque i nordici ad imbastire i primi grandi drammi passionali fondati su una specie di cupo fatalismo erotico, cui soggiacevano, senza speranza di salvezza, i destini degli uomini.

Comunque la verità è che il cinema esce dall'età minorile attraverso una fase di crescenza, che, come nella vita degli individui, assume carattere prevalentemente erotico. Presto il pubblico dimostrò di essere assai più attratto dal sapido realismo dei danesi, che dal *Sacrificio di Abramo* della serie biblica « Pathé Frères » o da certi puerili soggettini di « Ambrosio » e della « Cines ».

Ciò non toglie che nei paesi latini la riforma si attua attraverso uno sforzo voluto ed evidente, in contrasto colle tendenze eclettiche della produzione francese, ove « Gaumont » coltivava ancora, per la sua clientela di provincia, un temperato clericalismo didattico, e di quella italiana ove imperava il più stretto conformismo da patronaggio scolastico.

La Francia — morale e conservatrice — reagisce con l'accademia alla forza vitale che i danesi immettono nel loro film.

E ancora nel 1912 mobilita un secolo e mezzo di glorie teatrali, per darci *Madame S. Gêne* colla Rejane e *La dame aux camélias* con Sarah Bernhardt: le quali nella loro decrepitudine rugosa, così in contrasto con l'impeto che le galvanizza e colla acerba giovinezza del nuovo mezzo di espressione, riescono solo a darci l'impressione mortificante di un disastro fisico, oscuro e irreparabile.

In Italia i film dei tedeschi e dei danesi rudemente esibiti ad un pubblico, fino allora abituato alle succinte monizioni morali della « Cines » e dell'« Ambrosio », i cui soggetti come si è visto raramente si scostavano da un ingenuo proselitismo di scuola rurale, fecero addirittura l'effetto disastroso dei libri proibiti ai lettori troppo acerbi. E infatti essi scandalizzarono assai prima di interessare. Toccarono cioè lo stomaco avanti che il cuore. In fondo il nutrimento appariva troppo sostanzioso per una classe di spettatori, abituati fino allora al nobile cuore del medico condotto o alla sublime onestà del vagabondo.

* * *

Il clima erotico degli anni 1911-1912 viene dunque trasportato nella produzione italiana da quella estera per ragioni che hanno esclusiva attinenza alla concorrenza commerciale.

Esso è stato quindi a torto definito dannunziano.

Io so bene quanto Palmieri, D'Ambra e altri hanno insistito su questo punto. Che cioè sia stata la prosa, e più specialmente il teatro dannunziano, ad inspirare la smaniosa e tenebrosa sensualità del grande dramma passionale italiano.

Ma la tesi è fondamentalmente arbitraria, tanto sul piano cinematografico, come ora si è dimostrato, che su quello letterario. D'Annunzio non crea ma subisce, al pari di tutti gli artisti del tempo, un clima, uno stile, una atmosfera che non sono solamente italiani e del tempo ma indubbiamente fanno parte di una maniera di vivere che è quella europea, e che abbraccia tutto il periodo, che va dalla fine del secolo allo scoppio della guerra mondiale.

Il vero carattere della fine dell'ottocento e dei 14 anni che la prolungano sino agli inizi del 900 è il gran temperamento.

Il suo genio è ancora sotto il segno della suprema intemperanza romantica, la quale culmina, con la frenetica apologia della individualità, che è propria della morale di Federico Nietzsche.

L'esaltazione che tanto ci fa sorridere è dunque solamente il segno esteriore di questo grande, prepotente, slancio vitale.

Il cinema italiano riflette tutta questa mentalità.

Di qui le sue colpe e le sue virtù che sono ancora dell'epoca.

Le confessioni del cinema che il ricercatore del tempo perduto faticosamente strappa alla gelatina polverosa, e slabbrata, sono, dunque, proprio come quelle mussettiane, le confessioni del secolo.

È il tempo di tutte le utopie. La soluzione scientifica della vita, esaltata nelle grandi esposizioni universali, con al centro la torre Eiffel e l'apparecchio di Lumière.

Quella estetica, concepita mediante la fusione di tutte le arti nell'arte unica, secondo il sogno di Riccardo Wagner.

La soluzione sociale, intravista attraverso l'auspicato idillio di capitale e di lavoro. Quella politica, identificata nella società delle Nazioni e, in attesa, nel gran finale del ballo Excelsior.

Utopia sovrana è quella dell'io. Filtrato attraverso il romanticismo diviene volontà di dominio.

Zarathustra ha come compagni l'aquila e il serpe.

L'allievo super-uomo Claudio Cantelmo, nella « Vergine delle Rocce », dice: « Abolisci ogni divieto nel bene e nel male, ogni cosa diviene nobile attraverso la fiamma ».

Vengono infine i super-uomini del cinema i quali invece dell'aquila e del serpe portano il monocolo e le ghette.

Le ghette lanciano bagliori infernali, il monocolo è la dannazione dei miopi mariti. Così sentenzia Palmieri.

La dilatazione dell'io perviene all'enfasi. Il francese Bataille dovendo ricevere Eleonora Duse, mentre ha un po' di raffreddore, non osa presentarsi al suo cospetto e l'accoglie nascosto dietro un paravento, facendo cadere su di lei fiori e fiori a profusione.

Intanto attraverso questi estetismi vacui è ancora il temperamento che traspare. Un temperamento che non esita ad assimilarsi l'utopia di Wagner, la più folle che l'umanità abbia pensata: e cioè della vita come opera d'arte. D'Annunzio è l'incarnazione vivente di essa.

Febo Mari, Alberto Pasquali, Romano Calò, interpetrano sullo schermo i ruoli di questi pallidi esteti dannunziani, che nelle didascalie usano un linguaggio sufficientemente pretenzioso e fiorito.

L'utopia dell'io ingigantisce tutte le ambizioni. Il valzer che entusiasma, inebria, sfinisce, le rende vorticose e le sublima.

Sono le musiche di Lehar e Fall che cullano non solo gli amori, ma i pensieri più folli di ricchezza, di successo, di denaro, di potenza.

Non altrimenti Giuliano Sorel assorto in ideali non meno cruenti di gloria e di prestigio usava ascoltare dal fondo di un palco, all'Opera di Parigi, la divina musica rossiniana.

L'operetta viennese trionfa. Carrieri inquadra graziosamente l'estro di questi ufficiali da palcoscenico; pantaloni azzurri, alamari rossi, spalline di smeraldo e sciabole di argento. Essi sono capaci di ballare il valzer sulla superficie di un tamburo. Corteggiano le donne e baciano la mano alle signore.

Sale brillanti, frack, titoli, gioielli, spalline. D'Ambra, avanti Lubitsch, perpetua questo superficiale incanto, nel film italiano.

Intanto nei primi anni del novecento l'eroe da militare diviene civile: arriva il professionista, il distinto giovine professionista, dei romanzi ohnettiani, che i giornali salutano nelle rubriche a pagamento. Già Huysmans qualche decennio prima aveva riconosciuto, nella goffaggine borghese della Torre Eiffel, un balordo piedistallo di trecento metri, elevato alla gloria del « Padrone delle Ferriere ».

Questa mentalità piena di sufficienza e pretenzione dilaga ovunque. Il neo professionista diviene l'eroe dell'Italia giolittiana.

Il film nostrano abbonda di volitivi e taciturni ingegneri il cui animo è solamente teso nello sforzo di riuscire e che hanno l'amore in grande disprezzo. Fino alla scena in cui la cugina (Maria Jacobini, in *Regina del Carbone*) manifesta il desiderio di vedere la miniera. Allora, pure l'ingegnere è fatto, non meno del duca o del barone.

Questo temperamento culmina pure nel suo opposto, cioè nel massimo della costrizione fisica e morale: nel costume, nella maniera di vivere, di parlare, di esprimersi.

Latzarus dice, sul serio, che un gentiluomo fin di secolo mette tutto il suo onore nel recarsi da Parigi a Calais, in vettura, senza appoggiare il collo, insaccato in un atroce solino, alla spalliera del sedile.

Non altrimenti Mario Bonnard siede all'organo nel film *Memorie dell'altro* irreprensibile e sostenuto come se avesse un bastone nei fianchi. Le sue ammiratrici, non potendo convincersi di tanto stile, pensarono che egli portasse il busto come il protagonista di un romanzo celebre: « Bel Ami » di Guy de Maupassant.

Alla fine di quest'epoca la moda femminile della *jupe-culotte* domina incontrastata il capriccio delle donne e i sensi degli uomini. È uno degli abiti più succinti e parsimoniosi che le figlie di Eva abbiano mai portato, stretto come appare alla base da una fascia di velluto straordinariamente serrato ed aderente, per cui le donne sembrano avanzare sul trottoir come baccanti abbindolate e inesperte. Intanto è in quest'abito poco meno che indecente che è calata quasi tutta la romantica psicologia della Bertini o della Menichelli.

Questa esuberanza, nel vizio come nella virtù, è propria dei tempi.

Ancora nel dopo guerra, assieme alla terza edizione del *Romanzo di un giovane povero*, Barattolo produce in una sola stagione tutti i sette peccati capitali, con protagonista la Bertini.

Ma questo temperamento è talora atroce. Quando la passione del giuoco attanaglia il vitaiuolo egli a furia di farfallette (le farfallette nel gergo chic erano le cambiali) si giuoca le doti delle sorelle che ancora cadono in ginocchio, quando lui veste il frack.

Se non basta egli vende la coperta a tombolo alla cui manifattura la zia nubile ha dedicato l'intera vita.

E il cinema segue. L'epoca del dramma Thouar colla finale redenzione è presto sorpassata.

Vediamo Montecarlo, i croupiers, lo stile torta liberty degli alberghi di Nizza, e altri luoghi comuni, ordinari del film, anche contempo-

raneo. Francesca Bertini punta somme favolose e sorride. Accanto a lei Alberto Collo ha il monocolo e ghigna.

Le imbandigioni hanno il gusto pagano e si chiamano scherzosamente agapi. Nelle didascalie dell'epoca esse sono invece tragiche e chiudono il primo tempo con l'orgia in casa del Nerone.

Il temperamento, quando è tale, impone pure la dignità della condizione umana.

L'utopia dell'io dilaga anche nella vita pùbblica ove la fazione che è temperamento, dice uno storico, vince la nazione che è ordine: Cavallotti è ucciso in duello da un colpo in bocca, inflittogli dall'on. Macola. Condotto colla laringe squarciata in una villa vicina al luogo dello scontro, che è quella dell'on. Crispi, vien vestito proprio colla camicia del suo più grande avversario.

Questo regime è poi quello ordinario delle così dette questioni di onore.

Gli uomini offesi si fanno sventrare atrocemente sul terreno, come nel famoso assalto Rouquat-Amery ove i due avversari, entrambi feriti, seguitano a battersi per 45 minuti, nell'ambito di pochi mq. di suolo. E le donne (non credete all'aria timida dei ritratti in stile Gran Floreal) erano da vero capaci, dopo una qualche cruenta soluzione del genere, di chiudersi in una casa senza finestre, come nella novella di Balzac.

Il celebre duello del « Padrone delle Ferriere » è perciò un finale comune a molti films italiani dell'epoca. Emilio Ghione o Alberto Collo, si battono all'alba stilizzatissimi, in una radura del bosco che è il Valentino o villa Borghese: e la donna arriva in vettura all'ultimo momento, in gran toletta da sera, con gli occhi cerchiati perchè ha passato la notte insonne.

Sovente i legami tra i due sessi hanno un carattere profondamente disumano.

I processi penali rigurgitano di particolari in proposito: Murri, Tarnowsha, Modugno. Modugno è un tenente che durante la permanenza in Cina seppellisce i boxers tra i carboni ardenti e spara sulle loro teste calve contemplando chiare fotografie di nudi ellenici.

Intanto, le donne fatali esistono veramente e non solo nei film italiani. Esse ingoiano veramente patrimoni. La bella Otero è seguita da un bojardo che le indiadema i capelli coi brillanti degli Urali e appende al suo petto, come a quello di un barbaro idolo, collane inve-

rosimili. Lina Cavalieri, che aveva già girato in cinema *La sposa della morte*, con la « Tiber Film », è rapita da un rajah e incoronata principessa da un nobile di Pietroburgo che stampa biglietti da 100 rubli col suo ritratto.

Pure la Cavalieri ha i nervi a posto. Questo è un altro segno del temperamento. Lascia scritto nelle sue memorie di non aver mai bevuto una coppa di champagne o fumato una sigaretta.

La De Fleuriel ha in bocca tre brillanti, al posto di tre denti che le mancano.

Più tardi le attrici dei film italiani tentano nella vita darsi l'aria di simili follie.

La Karenne attende di girare, distesa su una pelle di leopardo, la testa vicina alla testa della belva; la Menichelli guarda lontano lungo il mirino inesistente di un chilometrico bocchino.

Questa osservazione di un moderno scrittore americano « le donne si agitano sol perchè hanno una inclinazione maggiore dei femori » avrebbe deluso profondamente i *lions* dell'epoca. Era dunque questa la ragione del fascino generoso di Italia Almirante-Manzini, di Hesperia, di Rina de Liguoro? Nessuno l'avrebbe creduto.

Oggi in tempi di intelligenza e di crisi neanche noi crediamo alla travolgente mentalità sensuale e romantica degli anni 1900-1914.

La mondana di oggi cerca farsi aprire dal ricco protettore un negozio. Poi sposa l'ex campione di boxe, i cui garretti non sono più validi. Entrambi vivono in pace, come Biancaneve e il principe azzurro.

Ma essa non va oltre questo suo interesse. Allora la mondana si chiamava Grazia Duplessy altrimenti detta « la Signora dalle Camelie » e alla fine immolava la sua giovane vita per Armando Duval.

Oggi il municipio, in nome della pubblica sanità, l'avrebbe allontanata da Parigi, come è stato spiritosamente osservato da Martin Du Gard.

Ma ella sapeva pure generosamente immolarsi all'amore, e sullo sfondo della neve che cadeva, proprio allora, avanti al balcone, morire alfine di tubercolosi. Il cinema ha tre volte ripetuto la storia della *Traviata*: una prima edizione « Film d'Arte Italiana » con protagonista Vittorina Lepanto, una seconda con Hesperia, una terza con la Bertini. Melodramma? Colpi allo stomaco? Senza dubbio, ma il contenuto vitale del lavoro di Dumas è così resistente che nel 1939 a Parigi il dramma ha fatto piangere un pubblico intero di intellettuali e di let-

terati. Ancora nel 1934 ho visitato al 63 del Boulevard des Italiens la stanza ave Margherita morì invocando Armando e a Montmartre la tomba carica di violette. Un pellegrinaggio continuo. Perchè l'ottocento come tutti i grandi secoli sapeva anche creare e lanciare i suoi miti. È proprio attraverso questa forza che esso, ancora oggi, sopravvive.

* * *

Intanto gli italiani, assai prima dei francesi, si emancipano dalle influenze nordiche anche sul piano erotico. Il lungo metraggio resta, ma nasce il divismo nostrano, l'unico consacrato dalla storia del cinema di avanguerra. La scena è tradizionale ed è stata più volte descritta. La vita italiana del 1914 è ancora quella dell'Italia umbertina. Essa ama gli interni oscuri, i tappeti i cortinaggi le piante verdi i ninnoli. In uno di questi interni, attraverso una anticamera a vetri, entra la donna calamitosa e fatale. Si ferma sulla soglia. Poi, affranta, siede al piano, ove misura ottave inverosimili, quasi senza sfiorare la tastiera. Dopo breve sosta si alza, insoddisfatta, fremente e incombusta. Torna quindi alla soglia una seconda volta, non per uscire come potrebbe banalmente credersi, sibbene per appoggiarsi all'architrave, sciogliere le chiome e cominciare a soffrire. È incredibile il tempo che la protagonista di questi film poteva impiegare, in tale prediletta occupazione. E la lunghezza. Da tre a quattrocento metri di pellicola. Qualcosa come un intero film Luce. Il deliquio si perpetua fin quando cade l'onusto tendaggio, mentre, sotto il suo peso, la parete di cartone, col marchio della casa produttrice, traballa.

Entra allora il primo attore, Alberto Collo, dal volto sprezzante e beffardo e dalla cravatta irresistibile. È in frack.

Nel veder soffrire il suo amore non se ne dà per inteso: inarca le sopracciglia, rotea le pupille e grida: Champagne. Non ne vuol sapere di scenate e di rimbrotti. Lui immola nell'alcova i cuori, e poi li getta nel cestino. Ha i capelli lucidi e basta. Tutt'al più fuma sigarette estere e sorride cinicamente, come un duca o come un principe.

Perchè il gusto del cinema differisce poco dal romanzo di appendice, ove il ruolo del seduttore non è concepibile senza il presuntuoso orpello del titolo nobiliare.

Dice bene Palmieri: « Passano i grandi amatori e calpestano. Passano le grandi amatrici e calpestano. Cuori infranti e robusti divani ».

E, più romanticamente, Lorenzo Giusso:

> Nei meridiani cine sonnolenti
> nell'ombelico delle vie sommersi
> tra strappi di ballabili dispersi
> ritrovo le mie ebbrezze adolescenti.
> Eroi delle edizioni popolari
> trasferiti nei film a gran metraggio
> in voi versavo l'impeto selvaggio
> dei miei dementi sogni sedentari;
> sulle prode dei letti sanguinanti
> prona su voi la Nemesi assassina
> tutte vi ho amate o donne sfavillanti
> artefici di lutto e di rovina.

Perciò, e non meno di queste liriche di Giusso, il cinema italiano abbonda, non solo di femmine tentacolari, ma pure di duchi refrattarî, di smagriti tenenti stendhaliani, di romantici zerbinotti dalle infinite ebbrezze, volta a volta: Tullio Carminati, Luigi Serventi, Alberto Nepoti, Gian Paolo Rosmino.

. . . .

Con la guerra l'uomo è ricondotto alle sue giuste proporzioni.

Essa disperde gli ultimi segni della intemperanza romantica. Vedremo nella prossima puntata come, svanito questo clima eccezionale, il vlm italiano non ha più ragione di sopravviverle.

È questa la vera spiegazione della crisi del 1921. Più di tutti i crak bancari e delle speculazioni sbagliate. Più della stessa Unione Cinematografica Italiana.

ROBERTO PAOLELLA

R O B E R T O   P A O L E L L A

Produzione italiana 1911

SOCIETA' ANONIMA AMBROSIO
TORINO

Drammi:

Il Demone
Angelo redentore
La Camorra
Il vile
Prigioniero del Caucaso
Fratelli nemici
Danaro di Giuda
Ave Maria
Domino azzurro
Quartiermastro
Orme sulla neve
Muta di Portici
Granatiere Roland
Bolle di sapone
Il macchinista
Sisto V
Debito d'Imperatore
Dalla colpa all'amore
La madre e la morte
La tigre
Soprabito del maestro
Errore telefonico
Regina di Nivine
Solo al mondo
Fanciulla di neve
Cero della vita
Gulnara
Dannazione di Caino
Sogno di una sartina
Maschera tragica
Tentazione di S. Antonio
Salambò
Nircan il crudele
Piccolo spazzacamino
Pena del taglione
Giuda
L'ultimo dei Frontignac
Bambola di Luisetta
La canzone del galeotto
Nozze d'oro
La cintura d'oro
Figlia di Iorio
Il duchino
La borsa o la vita
Vendetta di morto
Sire di Lantenac
Fiaccola sotto il moggio
Supremo convegno
Amor d'autunno

Comiche:

Creazioni di Robinet

Robinet in ritardo
» e il cugino
» aviatore
» questurino
» detective
» ed il biglietto da 100
» ed i salvatori
» ed il sogno
» ammiratore di Napoleone
» e l'astuzia
» ha paura dei microbi
» e l'avventura
» eroe
» e l'abito bianco
» e gli stivali
» ed il miracolo della verità
» e l'autoscatto
» e la scimmia
» e lo scherzo
» e le avventure
» e la sposa americana
» e la bolletta
» e la chanteuse
» tra due fuochi
Il Signor Pacifico
Coraggio sprecato
Viaggio di nozze
Due buoni amici
Barillot deputato
Il portinaio
Il moscone
Pericle e la lettera
» poliziotto
Un invito a pranzo strano
Pericle e le imprese
» apache
Il sosia

Dal vero:

Esposizione di Torino
I Cosacchi
Armenia
Rivista al Tiflis
Costumi persiani
Festa ad Akzet
Funerali cinesi
Wladicaus
Marine napoletane
Costumi cinesi
Isole Borromee
Shangai
Kutais
La lotta ed i lottatori
Bagni tartari
Città dalle 100 chiese
Tomba di Leonardo da Vinci
La Guerra Italo-Turca
Le farfalle
Serie scientifica n. 1
Serie scientifica n. 2

SOCIETA' ITALIANA « CINES »
ROMA

Storiche:

Duca d'Atene
Virginia
Don Chisciotte
La Fornarina
Santa Cecilia
Iolanda di Celano
Agrippina
Ultimo degli Abenceraggi
S. Sebastiano
Gerusalemme Liberata
Prima pittura di Raffaello
Sposa di Nilo
I Maccabei
Napoleone a S. Elena
Bella Galleana
Fernanda di Castiglia
Petro d'Icone
Moro de l'Apuxarre
Avventura di Enrico IV
Goffredo Mameli
Jacopo Ortis
La Bohéme
Mademoiselle de Scudery
Giovanna la pallida
Anello della Regina Elisabetta
Andrea del Sarto
Raggio di luce (Episodio della guerra Italo-Turca)
Bruto
Valore Vittorioso (Episodio della guerra Italo-Turca)
L'Ebreo
I Carbonari Napoletani
S. Francesco d'Assisi
Piccolo tamburino
Amore e vulcano
Alì Babà

Commedie:

Tre zie e tre nipoti
Aio in imbarazzo
Sogno di Colombina
L'organetto
Nipote di miss Ketty
Lea salva la posizione
Sotto l'ombrello
Il cugino
Passa il reggimento
Salomone e C.
Novità in paese
Trovata di Pierino
L'antidoto
Il ponticello
Piccolo ricatto
Darling
Idillio balneare
Fate passare la zia
Pinocchio
La bufera ed il sereno
Passione di Ninì
Cupido alle manovre
Tre zie di Mariella
Gli zii
Capricciosa punita
Trovata di Lea
Filo conduttore

Drammi:

Violinista della carità
Il profeta
Fior del deserto
Dramma alla frontiera

Cuore di madre
Regina dei montanari
I masnadieri
Pietà di fanciulla
Grado di fortuna
Jim Boker
Romula
Caverna dei lupi
Patria
La spazzacamino
Dama di picche
Iolanda di Beaulieu
Amore e capriccio
Furto di diamanti
Inatteso ritorno
Lady Grais
Tardo ritorno
Medicina morale
Ambizione di donna
Felicità e lacrime
Orfana riconoscente
Paggio e dama
Medico di campagna
Carmen Santos
Cuor di donna
Cattive teste e cuori d'oro
Scommesse
Sete d'oro
Sulla via della Roccelle
Fidanzata di Messina
Povera Dora
Innocenza compensata
Cavalier Fantasma
Burattinaio
L'equivoco
Armi ed amori
Felice suo malgrado
Tentato alibi
La taglia
Angelo protettore
Ave Roma
Tamburino d'Austerlitz
Tradito dalla sigaretta
Paquita
Schiava d'amore
Santa romanza
Catena infranta
La ribelle
Avventura coloniale
Figlia dell'altra
Marietta
Ai confini d'Italia
Rosa di spine
Garcia Castanar
Figlia del reggimento
Maestra al piano
I rifiutati

Comiche:

Creazioni di Tontolini

Tontolini Guerriero
» ed il sogno di gloria
» triste
» domestico
» nelle nuvole
» in aeroplano
» pittore
» in auto
» e la vittima
» in trappola
» tira calci
» dal dentista
» studente
» ed il cappello
» ed il commissario
» finto americano
» e sua suocera
» e Lea a scuola
» riceve bene
» ai bagni
» sportman
» balla
» sposo
» sa tutto
» segue un consiglio
» filantropo
» suona il flauto
» redivivo
» miope
» al circo
» Giosuè
» reporter
» e la serenata
» e l'impiego
» e il violino
» e i soldi
» coraggioso
» e la guerra
» mannequin

Tontolini vittorioso
» e l'asino
» misterioso
» e i calzari
» e la trovata
» e il cinema
» accusatore
Lea ginnasta
» in ufficio
» disinfettata
» istitutrice
» dominatrice

Dal vero:

Castelli romani
Vita a bordo
Taranto
Alle monovre
Puglia
Valenza
Paesi egiziani
Montecassino
Bakers equilibristi
Anagni
Bersaglieri
Harrison
Napoli
Bari
Litorale d'Austria
Croazia
Five-Graceful
Pompieri di Pietroburgo
I cannoni
Zagabria
Spalato
Cascate del Kora
Trau
L'Etna
La ceramica
Cappelli di paglia
La malaria
Guerra Italo-Turca

ITALIA FILM — TORINO

Storiche drammatiche:

Falsa accusa
Antonio Foscarini
Giovanna di Braganza
Figlio di Doge
Triste fascino
Ritratto vendicatore
Vetturale del paese
Giovanna Milton
Piccole anime
Bambola di Ninì
Malia funesta
Un cane e i padroncini
Aspettando il diretto
Nobiltà di sangue
Figlio della lavandaia
Caduta di Troia
Giocattolo di Luigino
Grido della Patria
Marchese Amperti
Per la mamma
Borsa dell'esattore
Piccola cavallerizza
Diritto dell'età
Vita per lo Zar
Discolo, non perverso
Piccolo viandante
Moglie d'inventore
Dama di carità
Rintocchi d'Ave Maria
Ronda fatale
Colomba e sparviero
Amore e disciplina
Sciabola spuntata
Clio e Filete
Infinite vie
Tonio il sempliciotto
Alta marea
La cella N. 13

Dal vero:

Norvegia
Sciatori militari
Venezia
Scuola di cavalleria

Comiche:

Ladri trasformisti
Bue samaritano
Richiamato
Poltrona sui generis
Chi mangia il tacchino?

Slitta passa montagna
Sigaro d'avana
Totò e la bandiera
» sul palcoscenico
» dimagrisce
» e l'uovo
Ritardo postale
Matrimonio tra i salami
Sapientone antropofago
Pompiere gentiluomo
Scimmie del medico
Totò in Jupe-culotte
Rivoltella restituita
Totò senza acqua
Avviso di matrimonio
La zia di Totò
Farfalla di Totò
Carretto di Totò
Per una paglia
Totò e i due litiganti
Cavallo del reggimento
Il sarto pretende di essere pagato

Creazioni di Cretinetti (André Deed):

Cretinetti e la dama
» fa festa
» attaccabrighe
» fattorino
» agente
» e le due innamorate
» e l'ago
» e l'avventura
» sonnambulo
» geloso
» domestico
» ed i tacchini
» e la monelleria
» mannequin
» ipnotizzatore
» ed il trasloco
» rompe tutto
» in vacanza
» protegge l'innocenza
» e il Natale
» al cinema
» fa il regalo
» a caccia
» più del solito
» in sonée
» e i galli

PASQUALI FILM — TORINO

Drammi:

Tragedia nel silenzio
Partita interrotta
Botte avvelenata
La dattilografa
2ª moglie
Mano morsicata
Prigione in fiamme
Delitti americani
Sacrificio d'Ipanoff
Il disastro
Colpo di fucile
L'uragano
Lo sfregio
Il cloroformio
L'automobile 133 B
Pietà d'angelo
Testolina sventata
Il Calvario
Una notte d'amore

Comiche:

Per arrivare nella vita
Paio di sky
Gratis
Materasso automobile

Raffles:

Raffles 1° - Il ladro gentiluomo
» 2° - L'evasione
» 3° - Il diamante
» 4° - Il furto al Louvre

Dal vero:

Valle del Po
Il Monferrato
Montagne di marmo
Montagne di fuoco
Golfo di Spezia
Primavera a S. Remo
Oberland
Ferrovia del Bernina
Montagne di ferro
Giardini d'Italia
Penisola sorrentina
S. Gottardo

Giornata del pescatore
Berna
Roma
Passo del Masola

MILANO FILM — MILANO

Drammi:

Cena del Borgia
Burgos
Amor di Castigliano
Piccolo patriota
S. Sebastiano
Vero amico
Storia d'amore
Raggio di salvezza
Ma poupèe
Buona sorella
Odio di gitana
Vestito di bimba
Scodella di nonno
Sacrifizio di gobbo
Maria Tudor
Potenza di ricordo
Il servizio della regina
Leggenda del taglialegna
Cuor di bimba
Risveglio di cuore

Comiche:

Le parenti di provincia
Coraggio della paura
Cocciutelli poliziotto
Cane ladro
Duello originale
I due orsi
Marito amante della moglie
Per essere amato
Don Chisciotte
Cocciutelli s'avvelena
» disgraziato
» innamorato
» ha un rivale
» ha la peste
» erede
» e l'anniversario di sua moglie
» ed il denaro di sua moglie
Cocciutelli cacciatore di insetti
» affissatore
» lavora
» ruba la Gioconda
» tappezziere
» gassista

Dal vero:

Lucerna
Paesi scozzesi
Industrie sarde
Sardegna pittoresca
La più grande abbazia del mondo
Pisa
Paese di Gesù
Paese dei fiori
Come è fatto il letto
Giornata dello Czar
Piccole città d'Italia
Lotta giapponese
Fumo fuochi e spari
Siena
Giornata allo Spluga
Ville reali d'Italia
Paludi d'Orestano
Volterra
L'Italia meravigliosa

LATIUM FILM — ROMA

Drammi:

Stratonia
Poppea ed Ottavio
Per mio fratello
Congiura sotto Napoleone
Sogno d'arte
La statua di carne

Dal vero:

Spoleto
Fonti del Clitumno

COMERIO FILM — MILANO

Dal vero:

Tripoli
Il Re in dirigibile
Mostra floreale
Coltivazione delle arance

Nubifragio in Lombardia
Manovre italiane

UNITAS FILM — TORINO

Drammi:

Femmine perdute
Il libro avvelenato
Egli dorme
Ugo Bassi

VOLSCA FILM — VELLETRI

La Divina Commedia

AQUILA FILM — TORINO

Drammi:

Vendetta di giacobino
Pietà di madre
Per papà
Sull'altare dell'amore
Il ritorno
La luce spenta
La rovina
Annabella
Passa la morte
Notte d'agguati
Oro maledetto

Comiche:

Jolicoeur amoroso
» e la postina
» e la parrucca
» fattorino
» e le creazioni
» e la vendetta
» servizievole
Albergo birbone
Prima uscita di Friquet
Il Caca-Tooj
Pik Nik satanico
» » jupe culotte
» » lavora
» » trova 10.000 lire
» » inflessibile
» » conquistatore
» » professore
» » cavaliere

Dal vero:

Nevi eterne
Porte d'Italia
Riviera incantata
Susa
Italia d'Est
Atene d'Italia
Pisa
Napoli

Produzione italiana 1912

(Epoca di transizione dal dramma di corto metraggio al cosiddetto lungometraggio. Nella produzione 1912 i due generi quindi coesistono ancora).

AMBROSIO FILM — TORINO

Drammi a lungo metraggio:

La ribalta
Ultimo dei Frontignac
Mademoiselle Nitouche
Nave dei leoni
Nelly la domatrice
Infamia araba
Sigfrido
Bivio della morte
Profeta velato
I mille
Le dame nere
Vie dell'ignoto
Mala pianta

Serie d'Annunzio:

La Gioconda
S. Sebastiano
L'innocente
La nave

Drammi a corto metraggio:

Lettrice della regina
Peso del disonore
Colpe dei padri
Fatale menzogna
Rocca maledetta
Piccolo lustrascarpe
Bambola salvatrice
La mamma dorme
Thomas Chetterton
Spergiura
Il nido
Il galeotto N. 75
Nei lacci del destino
Partita a scacchi
Vent'anni dopo
Passa la ronda
Lettere dal campo
Fantasma di mezzanotte
Compito di Pierino
Rovina altrui
Le sue passioni
Segreto di Emma
Se fossi re
Umile eroe
Mamma morta
Il vascello perduto
Automobile della morte
Luna di miele
Sul transatlantico
Quando il cuore parla
Tra le gore del mulino
Il crisantemo
L'incompresa
La giovinetta e la lanterna
Perdono del nonno
Corda dell'arco
Fischio della sirena
Sorella del bandito
Il musicista
Raggio di sole
Scherzando col fuoco
L'amico del cliente
Biglietto da 1000
Follie d'amore

Comiche:

Zia Berta
Chi la dura la vince
Il reporter
100 anni di vita
Boutalin spazzino per amore
Gli ingrati
Il candidato
Avventura di Grouillade
L'autore
Giorno di fretta
Buona idea della serva
Danza russa
La caccia all'orso
Suicida
I solitari
Firulì domestico
Firulì detective
Boutalin aeronauta
Adulterio legale
Il transatlantico
L'infedele
L'amico di casa
Il dito di Boutalin
Fricot innamorato
Ad occhi bendati
S. Eccellenza
Boutalin botanico
Zoppo che si fa strada
Grouillade ha buon polmone
Bella cameriera
Amico dello sposo
L'indigestione

Dal vero:

Paesaggi lagunari
La nostra marina
75° anniversario dell'11° Regg. Bersaglieri
Il nostro esercito
Tripoli
Guerra italo-turca

Serie comica di Robinet:

Robinet padre e figlio
» ladro
» in educandato
» evade
» e la strenna
» ricattatore
» sciopera
» caricaturista
» alpino

Robinet ed il furto
» troppo amato
» Ercole
» fa un allievo
» e le rendite
» vedovo
» cow-boy
» assicuratore
» e la congiura
» e il giro d'Italia
» contro un rubinetto
» recalcitrante
» operatore
» e la dichiarazione

ITALA FILM — TORINO

Drammi a lungo metraggio:

Misteri della psiche
Amore di oltretomba
Vero amico
Figlia perduta
Ora solenne
Era scritto così
La colpa
Arte e innocenza
Tentazione
L'antifemminista
L'inganno
Pio signore
Fossa dei vivi
Isolati dal mondo

Comiche:

Ala di cappello
Al cinema non si pizzicano le ragazze (sic!)
Inconvenienti della bellezza
Lui e l'altro
Onore della marmitta
Domestico ingegnoso
Sulla punta del naso
Cari bambini
Avventure di un paio di bretelle
Ultimo viaggio
La concorrenza
Capo d'anno
Al laccio
Dottore americano
Candela abbondante
Duello di Cretinetti
Totò amante
Signore sospettoso
Caricaturomania
Totò sfortunato
Marito sospettoso
Il più bel giorno
Chiodo nella scarpa
Caroviveri
Una monellata
Lo strimpellatore
Padre con troppi figli
Mania di disinfezione
Sorriso eterno
Cuore ferito
In mancanza dei padroni
Il droghiere
Miope dalla testa dura
Un ragno al cervello
Come rincasare?
Carro da diporto

Dal vero:

Nebbie e luci

MILANO FILM — MILANO

Drammi a lungo metraggio:

La burla
S. Giorgio
Genio del male
Angoscia
L'Odissea
La statua di carne
Smorfia del destino
L'amuleto
I due amori
Onesto inganno
Segreto del mare
Vita perduta
Brivido fatale
Onore per onore

Drammi a corto metraggio:

Pavana tragica
Seduzione
Telefonista in montagna
Voto tragico
Dono nuziale
Ultimo peccato

Cane del cieco
Marito in campagna

Comiche:

Cocciutelli in campagna
Calcio d'ignota provenienza
Le due sorelle

PASQUALI FILM — TORINO

Drammi a lungo metraggio (regia di Ubaldo Maria del Colle):

Rosa rossa
Assassinio di un'anima
Vita tragica
Colpa degli altri
Delitti della legge
Segreto dell'aviatore
In fondo al baratro
Il Duca
Quale dei due
La morsa
Oltre la morte
La sfinge
Pagina di amore

Drammi a corto metraggio:

Ultimo bacio
Raffles contro Pinkerton
Topolini di Ketty

Creazioni di Polidor:

Polidor e lo zio
» modista
» e lo scandalo
» indiano
» acrobata
» e il vestito
» e le iniezioni
» apache
» cameriere
» e la reclame
» invincibile
» e il grammofono
» e la statua
» erede
» troppo amato
» suicida
» e la moglie
» fidanzato

Polidor e la lettera
» collegiale
» padre putativo
» e l'ora tragica

SOCIETA' ITALIANA CINES-ROMA

Drammi a lungo metraggio:

Sangue Siciliano
I mannequins
Delusione
Il ricatto
Marco Steno
Le due passioni
Rosa di Tebe
Legittima difesa
Catene di oro
Pro patria mori
Chi di spada ferisce
Malìa
Le due astuzie
Vittima
Troppo tardi
Polizia segreta
Salvata
Debito pagato
Sotto Robespierre
Lo spione
Meandri del delitto
Tradimento
Nanda
Dopo la colpa
Amore selvaggio
Macchie di sangue
Inutile delinquenza
Furto misterioso
Ricordi di amore
I nostri eroi
Testa a testa

Drammi a corto metraggio:

Furto misterioso
Segreto dell'inventore
Caso di coscienza
Regina di bellezza
Le valse morose
Lettera anonima
L'innocente

Gelosia di sceicco
Folle per amore
Ben meritata lezione
Ipnotismo
È meglio l'arte
L'orfana
M.me Roland
Triste destino
Tragico amore
Nel mondo dei re
Fede di soldato
Figlia del cantoniere
Romanticismo
L'albergo Boulogne
Amore di Sirena
Telefonata misteriosa
E la baciò
Vendetta implacabile
Falsa lettera
Briganti medioevali
Giuramento sardo
Il turbine
Suonatori ambulanti
Un milione di dote
Il trabocchetto
Le insidie della città
La dote di Rosalva
Mala vita
Tutto è bene ciò che finisce bene
Carabiniere e brigante
Amore di apache
Gaspare
Amore e martirio
Il capo-guardia
Debito pagato
Alta marea
Stella mattutina
Terra che divampa
Ella non seppe mai
Vittima felice
Troppo tardi
Le due astuzie
Polizia segreta
Una cameriera
Feudalesimo
Sangue rubato
Altruismo
Il pasto ai leoni
Pro patria
Chi di spada ferisce
Leonal
Cuore e macigno
Vendetta di Trilhy
Risparmi di Ninetta
Vita d'artista
Matrigna
Gratitudine
Ultime ore di Murat
Anna Maria
Amore sotto Richelieu
Devozione
Costrabbandieri
Epoca da briganti
Come si vince
Nella
Punizione
Lo spauracchio
Avventura fortunata
Tomo lo scemo
La prova
Catene d'oro
Fino alla tomba
Mani di sangue
Cuore di figlio
Ricordi d'infanzia
Fascino della violenza
Macchia rossa

Commedie:

Lo chauffeur
Astuzie femminili
Sorella compiacente
Matrimonio a sorpresa
Sotto la tempesta
Fuoco fatuo
Tra i due litiganti
Tempesta e bonaccia
Law-tennis
Mal di denti
Suoceri
Amore e musica
Martin Piero
Idillio alla finestra
Miss Edith
Calma ci vuole
Ricatto
Quando si ama
Tiri di amore
Mario

Viaggio in 3
Guida d'amore
Don Gaetano
Povero Giorgio
Violino e pipa
Occhiali bleu
Suffragette
Matrimonio di Edith
Ciò che unisce non si paga
Pik-Nik
Sempre la Gioconda
Scarpe grosse cervello fino
I calzoni del sor capitano
Occhio agli amici
Giornate alla capitale
Il professore Cocò
Con l'amore non si scherza
Quando si vuole
Maestra al piano
Chi semina raccoglie
Pifferi di montagna
Il pavone
Il bersaglio
In campagna è un'altra cosa

Comiche:

Marte Venere e l'altra
Da servo a pagliaccio
Botta e risposta
Missione ufficiale
Matrimonio in fumo
Pompieri di Serra Bianca
Schiaffi sonori
Quarta pagina
Accidenti al cappello
Agente della Zoofila
Cocò a scuola
Pazza per amore
I contrabbandieri
I due Bidoni
Monna Lisa coi baffi
Ricetta illeggibile
Le due polveri
L'orso
Il divo Checco
Inutile salvataggio
Elisir di lunga vita
Amore idraulico
I dinamitardi
Tra moglie e marito
Invulnerabile
I calzoni di Bidoni
Il tassametro
Checco domatore
Lea modernista
» gelosa
» telefonista
» burlona

Serie Tontolini:

Tontolini Don Giovanni
» pranza gratis
» sbaglia piano
» e la suocera
» e il duello
» tra acqua e fuoco
» e il quadro
» tra quattro fuochi
» tragico
» ministro
» agente
» e il ladro
» fuma
» e lo starnuto
» e il flauto
» pedinatore
» si veste a buon mercato

SAVOIA FILM - TORINO

Drammi a lungo metraggio:

Tu l'ucciderai
Il bacio di Margherita da Cortona
La contessa d'Auria
L'ultimo amplesso
Fuggiasca
Tentato ricatto
Sul limite dell'ombra
Giglio della palude
Quando i morti si ridestano
Nel tripudio della danza: la morte
Miniera di ferro
S. A. l'Onore
Sentiero della vipera

Drammi a corto metraggio:

Fiamme sul mare
Mio figlio
Nina la zingara
Eroica riconoscenza

La confidenza
Era una spia

Comiche:

Da carceriere a carcerato
Regalo della zia
Volpe vecchia in carnevale
Rirì cavaliere
Rirì xilofonista

LATIUM FILM - ROMA

Drammi a lungo metraggio:

Il lapidario
Fiamme purificatrici
Capriccio fatale
Fatale complicità
Venduto
Il fratello dell'ucciso
Il romanzo di una demi-mondaine

AQUILA FILM - TORINO

Drammi a lungo metraggio:

Oro maledetto
Perla maledetta
Genio del male
I due fratelli
Jago
Per il Re
Arte mia
Il fabbro
Ugo di Francia
Gente onesta
Sacrificio

LUCA COMERIO - MILANO

Guerra italo-turca

Battaglia delle Due Palme
Ricognizione a Bukamek
Occupazione della Cirenaica
Presa di Zanzur
Presa di Rodi
Esercito e marina a Bir Tobras
Fert: una visita a Rodi
La nostra marina in guerra
Guerra in Tripolitania
Esercito italiano in Libia
Sidi Said
I sommergibili nel Mediterraneo

Il traditore

Non ci vorrebbe molto spazio a dimostrare come gli americani, in fatto di cinema, godano almeno nell'opinione corrente di una fama usurpata. In realtà il cinema è nato in Europa e dall'Europa ha ricevuto quasi sempre la linfa più vitale.

Quando nelle storie si parla di scuole e di tendenze come in pittura e in letteratura, si tratta in massima parte di scuole e di tendenze europee. A tutt'oggi il rigorismo più puro in fatto di sequenze, il susseguirsi più elementare e quindi più resistente in fatto di immagini, la maggiore coesione intima del soggetto narrato con il metodo e la evidenza della narrazione, i suggerimenti più sostanziali ottenuti coi mezzi più semplici, e quello che si deve chiamare il fluido adagiarsi della materia e dei personaggi nelle mani di una personalità direttrice che ha ben chiaro e quasi cristallino e fissato dentro la propria mente lo scopo dell'esposizione, sono cose pertinenti come caratteristiche essenziali alle opere dei registi nordici del nord europeo. La elaborazione teorica e la risoluzione pratica dei mezzi più efficaci del linguaggio cinematografico, montaggio e inquadratura e illuminazione, formano la gloria di un sistema più ammirato che conosciuto, più citato che amato, ma indubbiamente agli avamposti dell'arte: come quello russo. E soltanto i registi tedeschi del dopoguerra 1919-'29 crearono una civiltà cinematografica di diffusione mondiale, sia affrontando con la decisione più controllata e con la pazienza più ossessiva i soggetti sgretolanti e le esistenze senza luce di un mondo alla deriva, sia tagliando senza pietà nel marcio delle convinzioni anarchiche e diffamatorie per fare opera di propaganda e di risanamento sociale, sia cadendo in grembo all'allucinato e al nevropatico per un eccesso di fantasia disordinata nel senso psichico, sia infine portando alle estreme conseguenze dialettiche e morali il gioco del classico trio o la triste esistenza delle prostitute. E soltanto i registi francesi del sonoro, valendosi dei risultati più appari-

scenti delle precedenti esperienze russe e tedesche e impregnandoli di una accesa vena di malinconia raffinata o di sconsolato e deforme pessimismo, ebbero la costruzione solida di sviluppo e la serietà di scopi e di conclusione — discutibili su un piano etico ma esteticamente coerentissimi per quanto troppo uniformi e stabili — del lavoro cosciente e di sè stesso e di chi vedrà e ascolterà, del travaglio artistico che sa quello che vuole e che sopratutto *vuole* dire qualche cosa di particolare e di personale. Se si parlerà tra qualche anno, e specialmente all'estero, di una scuola italiana, di un gusto di filmare, di una immediatezza di esecuzione, di uno stile e forse di una maniera, tipicamente e schiettamente italiani, questo sarà merito esclusivo non solo di un clima generale di produzione finalmente, attorno al 1940-'41, favorevole ed elevato, ma anche e in special modo delle prime opere del regista Francesco de Robertis, uomo elementare e mediterraneo nell'esposizione, ma ferratissimo e quasi raffinato nella preparazione culturale condotta intensamente, a quanto sembra, sui modelli teorici e sulle realizzazioni delle altre nazioni europee, con prevalenza non accertata ma evidente dei russi. Insomma il de Robertis è un direttore che, il cinema, sa che cosa sia; che la macchina da presa la sa adoperare o la sa, ch'è praticamente lo stesso, *far* adoperare; che non mette una panoramica quando è essenziale un taglio, che non fa parlare un personaggio se non è accontentata anche la visività del probabile e necessario spettatore, che non muove gli attori quasi fossero delle marionette che hanno imparato a memoria la parte; che non illumina con intensità, o con pietoso tentativo di significato psicologico, il primo piano di una donna, se questo primo piano non ha nulla a che fare, esteticamente ed emotivamente, col resto della trama; che conosce alla perfezione il linguaggio di questa nuova arte, ma che nello stesso tempo mette questo linguaggio a servizio immediato e fedele del suo modo di vedere e di sentire gli effetti della realtà, del suo stile di pensare sinceramente umano e italiano, e in sostanza di tutto il suo lavoro di rielaborazione della materia e quindi di creazione senza ansie.

È vero ed è pacifico che il cinema sia un'arte nuova, un'arte tipica del nostro secolo, un'arte, anche, che se la vede ottimamente con i progressi meccanici, con la febbrile vibrazione della vita moderna, con le molteplici ed eclettiche attività dello spirito caratteristiche di questo secolo stesso. Ma sarebbe erratissimo dedurre, da queste premesse senza discussioni, regole o postulati del genere: che siccome il

cinema è un linguaggio giovane, *giusto* che sia concesso a popoli relativamente giovani; che siccome il ritmo è veloce, il seguito delle immagini elettrico, *normale* che sia dato in pasto ai creatori del *jazz;* che poi, dal momento che gli Stati Uniti hanno dinnanzi a sè un avvenire senza limitazioni e che anche le possibilità future del cinematografo, con particolare riguardo alle novità tecniche e spettacolari, sono pressochè infinite, *elementare* che coincidano e si amalgamino queste due — diciamo così —« speranze », dei nostri tempi; ed altre enormità del genere. Ma il cinema è una cosa troppo seria perchè si possano accettare, con altrettanta serietà, queste formule di equazione tipicamente americane; perchè si possa sommergere la sua vitalità inesauribile e geniale sotto la veste del paradosso commerciale, o sotto la pesante cifra del mondo preventivato a metri, a litri e a chilogrammi. In realtà la nostra America è stata capace, a un certo momento, di accentrare sopra di sè il complesso pressochè totale delle industrie cinematografiche esistenti; ha costretto con la forza del dollaro diverse personalità europee a lavorare per gli stabilimenti della Fox, della Paramount, della Metro Goldwyn; ha dato luogo ad infinite serie di pellicole capaci di accontentare tutti i palati di tutti gli spettatori curiosi o buontemponi; ha applicato prima degli altri su larga scala i nuovi ritrovati; ha accelerato i tempi e ha stretto gli effetti e ha castrato l'umanità. Ma l'America non ha fatto che molto raramente del cinema con intenti che non fossero quelli di divertire lo spettatore, o di stupirlo, o di istupidirlo, sopprimerlo sotto un mucchio di vistosità, sotto un fuoco concentrato di barzellette, sotto gl'incubi misteriosi di poliziotti gialli o sotto quelli spaventosi di King-Kong, della Mummia, della famiglia Frankenstein e dei suoi accoliti degni e svariati. Ma l'America non ha tollerato che ingegni forti e originali come Stroheim, impetuosi come Lang, perduti come Sternberg — d'altronde tutti europei — esprimessero con calore di sentimento e d'immagini l'intero loro mondo; e Stroheim creava di straforo, ad epoche fissate ma non controllate; e Lang limitava le sue notazioni virulente, e le svirilizzava talvolta nonostante tutta la potenzialità d'un tempo; e Sternberg non si trovava a suo agio come per *L'angelo azzurro*, e si sgretolava sempre più fino ad insistere sui corollari e sui riempitivi del dramma, come nella sua edizione di *Delitto e castigo*; Pabst ha avuto parole di fuoco per Hollywood; Mamoulian che ha girato *Le vie della città* e *Il dottor Jekyll* è armeno; grandi attori che hanno improntato del loro scaltris-

simo giuoco molte collane di film statunitensi, come Laughton, i Barrymore, Leslie Howard, ecc., non sono americani. Ma a parte tutto questo, a parte la contraddizione evidentissima e palmare esistente tra le intenzioni sventagliate dei produttori e le finalità del cinema inteso nell'unico modo in cui, secondo noi, è possibile intenderlo; a parte le innumerevoli opere conosciute, soppesate come i cibi in iscatola, lucide come i pavimenti più immaginarii, misurate come le pillole di farmacia, e che potremmo citare a sazietà e analizzare con immensa, estrema noia di entrambi i soggetti; a parte questo, e a parte la superficialità, ch'è il « vizio supremo » per Wilde, la banalità, la citrullaggine e la ripetizione, che sono attributi all'ordine del giorno del cinema americano com'è comunemente conosciuto e inteso; a parte il fatto che tu di fronte a un film americano dei tempi aurei, quando l'industria americana teneva i mercati d'Europa, stentavi costantemente a credere a tutto quanto ti ammannivano sullo schermo, ti guardavi intorno nella sala oscura, avevi quasi la sicura impressione d'esser portato in trappola; e ti distraevi ad ogni momento, e sentivi il bisogno di cicalare, di meravigliarti, e regolarmente parlavi del film a ufo, e regolarmente te ne scordavi dopo qualche giorno o, secondo i casi, dopo qualche mese; a parte il fatto che nessuno avrebbe dato qualcosa di sè stesso per rivedere uno di quei film, anzi era ragione d'orgoglio per ciascuno dire: *l'ho già visto,* e farne propaganda presso gli amici quasi si trattasse d'un nuovo tipo di pantaloni, d'un crollo in borsa, o della pubblicazione di un diario osceno; a parte che, esaurito Chan, si accettava con tranquillità Moto, finito Gilbert, si prendeva Taylor, e apparso il monopolio, ci si gettò con identica avidità alla produzione francese e germanica e nostrana; a parte tutto questo, e cercando di dimenticare il male che il cinematografo d'oltre oceano ha fatto ai nostri giovani, ai nostri costumi e sopratutto al nostro cinematografo, noi ci sentiamo di affermare che *Hollywood non poteva creare un film.* E non lo poteva fare, un film che fosse degno di questo nome, perchè Hollywood come fenomeno collettivo, come immenso *trust,* come centralizzatore di tutte le branche statali, aveva nel suo stesso organismo industriale, nelle sue stesse esigenze di tempo, e nella costrizione stessa dei suoi teatri e del suo chiasso, la formula dell'anticreazione, la negazione della produttività seria e spontanea, la neutralizzazione d'ogni buon intendimento. E poi il difetto era nell'intimo. Gente senza cultura, con una sensibilità sventata, gente senza passione, arruffona,

livellatrice; mancanza di polso nella direzione, attori sovrabbondanti, fotografie illustrate, come per nozze; un pizzico di *gag*, trenta per cento di sentimentale, un po' di giallo-rosa, il brigante punito, una sparatoria più lunga che nel film precedente, dieci minuti al bimbo prodigio, un po' di brutalità, del *folklore* negro, una nuova danza, la *réclame* di questa ditta, un pizzico di sale. L'inefficenza era sostanziale. Che cos'è il montaggio, come usare i primi piani; perchè esiste la panoramica, perchè l'illuminazione può essere scialba; che cosa vuol dire che gli attori *non* debbono essere attori, ma soltanto dei personaggi. E il divismo; e il peso delle firme. Non si parlava d'un film di Fitzmaurice, di George B. Seitz, di Archie Mayo, di Sedgwyck, ma si diceva: un film con la Garbo, con William Powell; Robinson, Paul Muni; si citava appena Gibbons — per esempio —, ma si magnificava Adrian. E poi, — sopratutto — pubblicità, sport, umorismo, campanilismo, polemica: tutto, meno il cinema.

Anche noi siamo caduti nella polemica. Il precedente panorama è tutto polemico, e poi, oltre ad essere « luogo comune », è anche parziale, poichè manifestamente si vuol riferire all'ultimo cinema americano, al cinema sonoro, a quello più conosciuto insomma, cui di solito ci si abbranca nei nostri discorsi senza peso; e sembra ignorare, non solo alcuni eccellenti prodotti dell'industria americana realizzati da menti estranee, quanto specialmente il vero e genuino cinema americano: che esiste, sia che vada sotto il nome generico di *western*, o che riguardi le costruzioni non mastodontiche ma raccolte di Griffith; sia che si accentri nelle figure imperiose di Chaplin, Keaton e Douglas Fairbanks, o che si adatti alla pittura ambientale modesta, ma per questo non meno efficace, d'un'« America minore »; sia che afferri un buon ritmo con le opere di Wyler, Santell, Walter Ruben, il già citato Mayo e qualche altro, o che riveli impreveduti squarci nel tentativo avanguardistico di *Delitto senza passione;* sia che attinga, soprattutto, altezze nobilissime con le opere più rappresentative di King Vidor e di John Ford. Ma in qualche storia del cinema si sbaglia, quando si mette Murnau, o Mamoulian, o Paul Fejos, nel capitolo dedicato all'America; in effetti Murnau, uomo di profonda cultura germanica, attore esperto di nobili copioni, e direttore di attori della potenza di Jannings in parti della universalità di Tartufo o di Faust, quali relazioni d'intimità avrebbe potuto egli avere con lo scorrere alla superfice dei modelli americani? Vi sentireste voi di mettere Fanck tra i registi giapponesi,

o Trenker tra i registi italiani? Clair tra gl'inglesi per il *Fantasma galante?* Ma le influenze di Griffith, Sennett, Clarence Brown, John Barrymore, ecc., sul germanico Murnau, influenze che si rivelano a chi esamini con una certa acutezza i lavori di Murnau girati in America, influenze che si amalgamano anche con la personalità dichiarata di Flaherty — enorme personalità, da considerare ulteriormente — per il suo ultimo film, *Tabù,* che fu il suo capolavoro, sono le influenze medesime che il cinema americano esercitò sopra il cinema europeo posteriore. E non sono essenziali, per quanto preziose. Come *Cabiria* agì su Griffith, e Guazzoni su Fred Niblo, anche indirettamente, e — ohinoi! — su Cecil B. De Mille, reboante persino nel nome; come Ghione sul « bel tenebroso », e Lucio D'Ambra su Lubitsch; come il film espressionista tedesco agirà su due solitari d'ingegno, Ben Hecht e Mac Arthur, per qualche sequenza di *Delitto senza passione,* e così nell'attore Burgess Meredith di *Winterset* è riconoscibile il talento dell'inglese Howard e, con minore approssimazione, del tedesco Gründgens; così è più che giusto ammettere, da parte nostra, e tanto per citare qualche esempio storico, che Chaplin non sia stato indifferente per Clair — mentre Clair si vendicherà poi subito influenzando maledettamente Chaplin per *Tempi moderni* —, o che un film come *Un'avventura movimentata* di Mack Sennett non abbia mancato di colpire gli autori dello stranissimo *L'affare è nel sacco;* così pure, che il Lang di *Sono innocente* ha visto *Mary Burns, Fuggitive;* che il Fejos ungherese è dolcificato a paragone, per esempio, di un *Marysa* di Rovenski; che *Lampi sul Messico* fu meno leonino di quanto fosse lecito prevedere, anche per lo strazio posteriormente fattone; che sui francesi recenti non mancò di lavorare una certa velocità di sequenze, un certo gusto di caratterizzazione secondaria, di valore sicuramente ispirato; che in certi punti dell'*Alcazar* non è indifferente il motivo tipico dei lancieri del Bengala o dei cavalieri di Balaklava; e così via. Tuttavia, come appare chiaro da quest'ultimo esempio italiano, una constatazione notevole da non evitare è appunto codesta: che le influenze sul cinematografo continentale non sempre furono benefiche, anzi sovente, e acremente, dannose. E il rovescio della medaglia è: d'altra parte non può esistere neppure il confronto col risultato degl'insegnamenti dei testi europei emigrati oltre oceano dopo avere acquisito una esperienza europea, a partire da Sjöström e Stiller per arrivare, attraverso la Garbo, Lubitsch, Marlene, von Sternberg, von Stroheim, Mur-

nau, Fejos, Paul Leni, Mamoulian, Eisenstein, Feyder, Paul Muni, Dieterle, Fritz Lang, ecc. ecc.; a René Clair, Jean Gabin, Boyer, Jean Renoir, Michéle Morgan, e gli ultimi emigrati; sia anche per via indiretta, di testi giunti a conoscenza colà, fino a provocarne un ben compensibile entusiasmo, com'è il caso dei film di Duvivier, di *Pépé le Moko* in ispecie, che gli americani han voluto rifare con la loro solita squisitezza e sensibilità; o per vie anche più lontane, come il teatro di O'Neill, « americano » per caso.

A questo punto vogliamo confessare che ci riesce insopportabile, e ci pare odioso talvolta, il dover ricercare il bandolo di certe manifestazioni estetiche nel campo del cinema attraverso sottili disquisizioni e accostamenti di scuola e scuola, film e film, regista e regista. Ma, specialmente a proposito di opere non completamente alienabili, nonostante il loro valore, dal clima di produzione, e insieme chiaramente rapportabili a una forte linea direttrice, riconoscibile a prima vista, questo paziente e ingrato lavoro analitico è necessario se non indispensabile. Così noi vediamo succedere il medesimo fenomeno nella storia delle altre arti, le figurative in ispecie; e si ragiona a lungo d'influenze, di attribuzioni, di subitanei svincolamenti. Perchè non dovrebbe accadere lo stesso nella critica cinematografica? Forse che la nuova arte è meno seria, meno nobile delle altre? Anzi, sovente è più complessa; e càpita che possa incorrere, data la diffusione del prodotto cinematografico, anche in gravi errori di valutazione critica, colui il quale pretenda, senza un'adeguata conoscenza storica, di andare a fondo di un'opera di valore col semplice ausilio del gusto estetico. Ad esempio, ritorniamo a *Tempi moderni*: quanto ci guadagni il critico che conosca *À nous la liberté;* o citiamo un Chenal: l'influenza dei russi; un Carné: l'influenza di Dupont. D'altra parte, di fronte a certe figure dominanti e formidabili, cedono tutte le barriere, tutti gl'influssi e le derivazioni, e sarebbe sciocco parlare di rielaborazione quando si tratta piuttosto, dato l'individuo, di una ri-creazione bella e buona; è una nuova arte, quell'atteggiamento; e quel gesto è un nuovo stile. L'intuizione fulminea di un Clair, la maestosa e concentrata potenza di uno Stroheim, la freddezza analitica di un Pabst, la diffusione allucinata e magnetica di un Dreyer — tanto per citare qualcuno dei pochissimi esemplari — non si debbono più ricondurre a stili precedenti e predisposti, a manifestazioni ambientali, culturali, ecc.; o meglio, si *possono* ricondurre, ma non si possono più spiegare e penetrare esclusivamente

con questi metodi comparativi, appunto perchè il soggetto non soffre più comparazione. Hanno discusso tanti anni per vedere se il Manzoni era romantico o era classico; ma il Manzoni non era nè romantico nè classico, o meglio era sia classico che romantico, e poi... era tant'altre cose ancora: quel complesso di qualità, di folgorazioni, di superiorità individuale, di calma, di regionalità ed anche di difetti, che forma l'individuo Manzoni come creatore. Così è, ad esempio, Stroheim, e così è Chaplin: e vogliamo accostare due potenti personalità che presentano qualche affinità tra di loro, come sarebbe il fatto di essere stati contemporaneamente, entrambi, creatori d'una collana di film basantisi su un personaggio — rispettivamente Charlot e l'ufficiale austriaco —, e creatori insieme del personaggio stesso; oltre agli essenziali suggerimenti nel campo della sceneggiatura, della ripresa fotografica, dei costumi, e persino del commento musicale, talvolta. Ebbene Stroheim è forse più rettilineo, Chaplin più umanamente complesso: un giorno sentimmo un uomo di gusto affermare che Stroheim a lui faceva l'effetto d'un tasto solo, indimenticabile ma unico, Chaplin invece d'un intero pianoforte. Metafora esatta, ma completa soltanto, qualora si aggiunga che quell'unico tasto è in continuo, graduale e perfetto sviluppo, come una parabola di umanità, l'umanità del barone ex-ufficiale Erich Hans Stroheim von Nordenwall dell'esercito austriaco, e che va dal tristo, violento, quasi terrificante ufficiale del film « americano » *Femmine folli*, al maggiore von Rauffenstein placato e quasi romantico, ma sempre crudamente romantico, del film « francese » *La grand illusion;* mentre l'umanità del pellegrino e perseguitato Charlot è forse più varia e molteplice, ma è anche, per ciò appunto, più dispersa, e non presenta quel carattere di sviluppi e di finale catarsi. Ambedue gli artisti, sia qui detto per inciso, sono finiti: il primo continuando come interprete di lavori altrui, senza troppo influenzarli — come invece accadeva col personaggio ideato da Renoir e Spaak, ma condotto agli estremi dal solo Stroheim —; e il secondo, dedicandosi ad una avvilente e degradante propaganda di genere politico, senza più la presenza del pagliaccio triste per cui erano nate tante opere memorabili.

A parte la digressione, le ultime citazioni ci hanno permesso di entrare in un'atmosfera atta ad avvicinarci alle due figure ricordate come le più nobili e le più significative di tutto il cinema americano. Il preambolo su quel cinema è stato forse un po' lungo, ma adesso c'è possibile comprendere quale sia la posizione occupata da Vidor e da

Ford nel capitolo che, in una storia del cinema, farebbe centro a Hollywood. È una posizione eccezionale, come è chiaro; vorremmo dire che tanto Vidor quanto Ford non debbono essere nominati accanto agli altri nomi di registi nordamericani. Capra stesso ad esempio, o meglio la combinazione Capra-Riskin, si trova su un piano assai inferiore; solo col vecchio Griffith di *Giglio infranto*, o col *Monello* di Chaplin — volendo considerare americano un realizzatore nato in Inghilterra e che non è che ebreo —, noi ci troviamo ad un'altezza artistica degna di essere accostata a quella delle opere migliori di King Vidor. E prima abbiamo citato, non a sproposito, O'Neill; e il problema che coinvolge Ford è un po' il problema dell'irlandese, non solo per schiatta ma anche per temperamento, Eugene O'Neill. Ora è pacifico che un grande creatore sia, come tale, anche universale, come sono universali gli affetti e l'animo e la sensibilità lirica e drammatica; ma che, anche, questa universalità egli attinga in grazia d'una valutazione estrema dei proprii caratteri, diciamo così, razziali. Dante e Foscolo furono italiani, e appunto per questo, per aver condotto a sviluppi quasi impensati e universali questo loro carattere, valicarono le barriere della loro nazione e divennero patrimonio delle genti; e così Dostojevski, così Poe, così Baudelaire, tanto per fare altri nomi. Nelle eguali, identiche condizioni si trova, in cinema, King Vidor; il quale è rimasto sempre un tipico uomo del Texas, e siccome ha mantenuto costantemente questo suo primitivo carattere di pioniere attaccato alla terra e curioso delle persone ed elementare nelle predilezioni come negli odii, così resta per noi il più notevole rappresentante, nel campo del cinema e poi dell'arte in genere, d'una mentalità americana; e per far questo, come sovente càpita, ha dovuto isolarsi dalla *corrente* mentalità americana, che noi combattiamo e deprechiamo — come s'è visto. Invece John Ford, per quanto imbevuto di americanismo e di pionierismo dal *Cavallo d'acciaio* a *Ombre rosse* a *Furore* — come O'Neill ad esempio in *Oltre l'orizzonte* o nell'*Imperatore Jones* —, ha d'altra parte una mentalità così matura di riflessione d'analisi e di contrasti, che non è per niente americana, almeno nell'accezione già considerata del termine. Può darsi che Ford sia irlandese, appunto come O'Neill, al quale c'è piaciuto accostarlo; ed osserviamo che questa incertezza nostra in materia di dati biografici e di lavorazione è dovuta purtroppo al fatto che questi personaggi del cinema non si ritengono ancora degni di osservazione e di studio come i creatori degli altri campi artistici.

E questo è male, ed è cattivo segno: tante volte fummo costretti a congetturare, a intuire, a lavorare sull'incerto! E tante volte ci avrebbe giovato un piccolo orientamento biografico, o una semplice notizia di lavorazione! Ma pare che le indiscrezioni, nel campo del cinema, si limitino ai piedi della Garbo, agli amori di Rodolfo Valentino, e alle interviste inventate e veloci di certi settimanali italiani. *Uomini sul fondo* è uscito nella più completa e raggelata oscurità, ed è rimasto, anche dopo, avvolto di mistero; il che, tra parentesi, rappresentò una ragione straordinaria del suo fascino! — Se Ford fosse irlandese, si spiegherebbero molti lati della sua personalità: è vero che noi li spieghiamo egualmente, perchè in ogni caso lo definiamo, come O'Neill, un « americano per caso ». Di americano in Ford c'è poco o niente: nè la sensibilità, ch'è troppo profonda e tormentata a paragone di quella d'un Vidor, e poi d'un Capra, d'un Borzage, d'un Wyler; nè la sua preparazione culturale, che nel campo specifico del cinema intuiamo condotta su modelli europei. Perciò ecco che, anche nei riguardi del John Ford migliore, dell'unico John Ford per noi, la fama cinematografica concessa agli americani è eccessiva ed usurpata; solo il regista di *Maria di Scozia*, o di un film di Shirley Temple, *Alle frontiere dell'India* — sui quali film la firma di Ford è messa per procura, come Stroheim poneva la propria sulla *Vedova allegra* —, solo questo regista è in carattere con la generalità del cinema americano; quello che andava per la maggiore. Se a Stroheim si concede volentieri d'essere chiamato traditore della propria patria, forse perchè egli la dovette abbandonare di persona per ritrovarsela più tardi intima e radicata nel proprio cuore; noi non comprendiamo perchè, in un senso altrettanto delicato e profondo, John Ford non debba essere un « traditore », come Gypo lo fu, del suo mondo irlandese; e in un altro senso pure, perchè non lo si debba considerare un traditore del suo mondo d'adozione, cioè quello americano: dal momento che soltanto allontanandosi da esso, e dal clima ivi dominante, e dagl'interessi ivi riconosciuti, egli potè esprimere, alta, la propria parola. (Perciò il titolo di questo saggio non illuminerebbe soltanto un testo: potrebbe coinvolgere anche l'autore).

* * *

Una schematica premessa sul regista può bastare a farci comprendere come la carriera di John Ford sia, per qualche rispetto, accostabile a quella di Stroheim, a quella di Feyder, o a quelle di Vidor e

Pabst, specie considerando le opere recenti di questi due ultimi. Infatti i direttori cinematografici si dividono in parecchie categorie, e di molte di queste noi siamo abituati da tempo a non tenere il minimo conto; ma i direttori validi, in particolare, si dividono in quelli — e sono i meno — ai quali vien lasciata quasi intera la possibilità di concepire e di creare, seppure in mezzo a notevoli sacrifici, come ad esempio un Dreyer, un Pudovkin, un Clair « muto »; ed in quelli — e sono purtroppo la maggior parte — ai quali banali necessità di lavorazione, imposizioni di affaristi rapaci, particolari situazioni di mercato, e ferree limitazioni industriali o di tempo, impongono rinunce spietate ai loro ideali perseguiti con calore, ai loro cicli preparati con coerenza e con logica progressione, ai loro studii accurati e approfonditi di soggetti e situazioni. Onde si verifica il caso d'un Duvivier che parte con opere religiose e di propaganda, d'un Vidor che deve costringersi nell'analisi sottile di due personaggi in *Amore sublime*, quando la sua predilezione è nettamente collettiva, dalla *Folla* ad *Alleluja* a *Nostro pane quotidiano;* d'un Pabst che dirige *Du haut en bas*, *Ragazze in pericolo*, *Commedianti* quasi abbandonando ogni impegno di trasfigurazione estetica, e d'uno Stroheim che deve condurre in porto determinati film con soggetti e ambienti e attori stabiliti dalla Casa, per poter pretendere ogni tanto, la realizzazione d'un suo imperioso sogno; d'un Ford, infine, il quale può passare con estrema tranquillità da un *Traditore* al *Prigioniero dell'Isola degli squali*, da una *Pattuglia sperduta* ad *Uragano*, e viceversa dalla ennesima insistenza sul motivo di *Maria di Scozia*, alla forte, concentrata e cruda espressione classica di *Ombre rosse*, tanto per adoperare il titolo italiano. Perciò Ford potrebbe esser noto, con qualche approssimazione, come regista dei « film secondo le annate »: un anno film buono, un altro film commerciale, e così via di seguito. Certo è troppo sconsolante questo squilibrio, talvolta; e notate come, non di rado, si tratti d'uno sbaglio — diciamo così — collettivo, aggiungendosi per esempio alla cattiva prova del direttore artistico, quella pessima dello scenarista Nichols, o quella esuberante e pubblicitaria dell'attore Mc Laglen. È proprio la macchina complessiva, insomma, che gira a vuoto: esattamente come nel film precedente essa era scattata a meraviglia, con perfetta graduazione di ritmo e di misura. La misura narrativa di *Maria di Scozia* è, se vogliamo, la medesima del *Traditore* o della *Pattuglia sperduta;* ma stavolta è scialba, vacua, senza nerbo interiore: sovente suona falso.

La combinazione Ford-Dudley Nichols, che accanto a quelle celebri Capra-Riskin, Henry King e la Gaynor, Hecht e Mac Arthur, Sternberg e Marlene, ecc., fu una delle più felici del cinema americano, qui appare svuotata della sua più preziosa essenza. Qui tutto il film è teatro alle gesta d'un'attrice o è basso esempio di umanitarismo lacrimogeno. Quel che in Ford è virulenza nativa, qui si muta in pacificato assenteismo, oppure in grottesca e caricata declamazione. Quel ch'era prima risoluzione figurativa, qui appare virtuosismo a freddo; se prima c'era spontaneità, qui c'è sforzo; se prima c'era la forza dell'amore, qui c'è la necessità della convenienza.

Questo atteggiamento negativo di Ford può essere spiegato in diverse maniere. Noi abbiamo accennato alle necessità commerciali talvolta opprimenti, e qui cadrebbe esatto il caso delle esibizioni più o meno virtuosistiche della bambina-prodigio accanto a un mattatore come Mc Laglen e a un « caratterista dai mille film » come Aubrey Smith: ma come spieghereste invece il destino del medico esiliato all'isola degli squali, che non riesce ad appassionarci nonostante le illuminazioni folgoranti e il torcersi espressivo e bieco del viso da aguzzino di John Carradine; come spieghereste il risultato dell'attraente e discussa fine di Maria Stuarda, che non riesce a commuoverci nonostante una impostazione assolutamente seria e alcuni momenti di raggiunto pathos? Forse non bastano le necessità commerciali; forse non occorre riferirsi a bisogni pressanti di lavorazione, o ad imperiose esigenze di attori, di metraggio, di pubblicità. Forse è opportuno cercare nell'intimo la ragione di queste delusioni. Ed ecco che, allora, ci si plasmerà tra le mani, come duttile creta, il ritratto dell'artista John Ford — che a noi interessa.

A proposito di Pabst è essenziale parlare, almeno per il primo Pabst e per *Kameradschaft*, in cui la « tesi » da esplicare è assai forte, dell'importanza, per questo artista, del contenuto vissuto, ossia della materia in sintesi, materia ch'è per lui legata, bene spesso, a fermentanti e impulsive direzioni polemiche. Anche per Vidor il ragionamento sarebbe fondamentale. Vidor è legato alla sua terra, e al colore e al sapore della sua terra e dei suoi costumi, così come Pabst è schiacciato, umanamente, sotto il peso delle condizioni precarie e sconfortanti della Germania del dopoguerra. Fra due creatori così differenti esiste questa identità così palese. Basterebbe confrontare *Alleluja!* con la già citata *Tragedia della miniera*, o *La folla* con il diario diluito in trilogia

della prostituzione tedesca; e basterebbe d'altra parte osservare come in materie non egualmente sentite, quali la storia di Stella Dallas o il destino delle « ragazze in pericolo », la partecipazione non sia intensa da parte dei realizzatori, e il risultato non sia per questo altrettanto fruttuoso ed eccellente. — Anche Ford è così. Anche a Ford necessitano le vive premesse d'un impegno personale aderente e caldo, s'egli deve estrinsecare un particolare modo di vedere la vita, anzi di « vivere la vita »; s'egli deve portare sopra un piano d'arte una storia che rifletta una concezione di vita non subordinata alle svariate limitazioni contingenti. Esistono, è chiaro, due Ford: un Ford maggiore e un Ford minore; ed è certo ch'egli, anche nei confini del commercialismo, cerca d'imporre un preciso senso di vigor formalistico, un evidente uso di elementi d'alto stile. Ma sarà, allora, inconscio riverbero del grande Ford; non sarà quella sicura e controllata ed insostituibile immissione di valori positivi e duraturi. In *Maria di Scozia* l'uso del sonoro — i pifferi —, il ritmo doppio — nel quadro e nel montaggio — della morte di Rizzio, il taglio delle scene finali, non possono essere considerati come semplici pezzi di bravura inseriti a sostegno di logore vicende; dinanzi a determinate situazioni Ford raddrizza acutamente i sensi, avverte l'impostazione drammatica, e quasi inconsciamente trasporta quei metri di pellicola sopra un piano superiore. Ora, se si potesse individuare con esattezza il *perchè* di questo procedimento, probabilmente si sarebbe centrata in pieno la cifra del regista, quella cioè che altrove lo conduce a tenere tutto un film sopra il piano dell'arte.

E non è compiacimento formalistico. Se così fosse, qualunque storia e qualunque situazione si presterebbero, in Ford, ad essere trattate e risolte in *quel* determinato modo: il che invece non accade. Contrariamente a Pabst, egli non possiede la padronanza completa del mezzo, quella totale padronanza che permette all'artista di rivelarsi nel linguaggio laddove la trama è esile e le possibilità sono poche, quasi affatto inesistenti. Dal punto di vista dell'espressione, il linguaggio di Ford è raggiunto, ossia si realizza e diviene convincente, soltanto nell'incontro con una determinata materia e con speciali e individuabili personaggi. Pabst impone al contenuto il suo senso del cinema, mentre la sua concezione di vita domina qualsiasi situazione: a lui basta, a volte, una angolazione, basta la geometria degli oggetti in ripresa; d'un soggetto egli sfronda gli elementi umani intrinseci, indi riduce tutto a pura forma; e nell'attimo stesso della realizzazione, egli « nella for-

ma » riproporrà il tema umano, ma in scarnificata, purificata, astrattizzata maniera. Ford invece, diciamo così, non ha la forza sufficiente a far dell'arte da qualsiasi materia, talvolta non riesce a produrre neppure del buon cinema: in lui tutto deve coincidere, il suo mondo con quello intuito, le cose espresse e il senso a priori esistente nelle cose, le possibilità della materia e quelle dell'artista considerate esclusivamente nei riguardi, e con la determinazione, della materia stessa. Perciò egli crea allorchè questo contatto è assicurato in pieno, allorchè, soltanto, egli si trova a suo agio nei panni dell'espositore. Ford lo immaginiamo in maniche di camicia, egli deve sbracciarsi e muoversi ed emozionarsi a suo piacimento: da un vestito attillato uscirà quel tanto che, anche nei film secondarii, è stilisticamente positivo, ma ch'è riflesso inconscio, frammentaria intuizione. Portiamo l'esempio d'un Carradine di *Ombre rosse* accanto al Carradine di *Uragano*; qui, in *Uragano*, l'attore è uno schema, che non riesce a vivificarsi neppure sotto l'ausilio di una tipica illuminazione fordiana; ma là, il personaggio sarà uno sviluppo dello schema sulla via della definitiva umanizzazione.

Per Ford, la formula che vale è: « senso del destino umano ». Anche nel Ford minore si ottiene il raggiungimento d'uno stile, seppure limitatamente ad alcune zone e a determinati frammenti, quando qualcosa del personaggio — vedi l'esempio di Rizzio — si trovi legato ad un senso affatto particolare del destino e della condizione umana. Mentre in Pabst questa condizione vive in funzione della polemica delle situazioni e, più tardi, della polemica formale degli ambienti; mentre in Lang, per citare un altro esempio, questo senso sussiste solo in rapporto a raccordi esteriori, non storia dell'uomo ma di *certi* uomini in *certi* ambienti e condizioni, e in funzione di elemento sociale — come in *Metropolis*, *M*, *Furia* —, eccezionalmente collegato a un mito — *I Nibelunghi* —; in Ford invece questa condizione umana dev'essere intesa nell'accezione più longanime e profonda del termine: non umanitarismo, l'umanitaria adesione di Henry King o di qualche altro regista sentimentale, non sentimentalismo; ma qualcosa da collegare, come crediamo, a *Giglio infranto*. Infatti in *Uragano*, in *Maria di Scozia*, in *L'aeroporto del deserto*, il polso s'avverte quando i personaggi giungono a un punto cruciale della loro esistenza, a un « nodo ». Se lo scioglimento di questo nodo s'impone su un piano di eticità superiore — e Ford dev'essere cattolico, o per lo meno credere nella Redenzione —, il personaggio che magari s'era sempre mantenuto evanescente, labile,

posticcio, ora deve, per una inconscia determinazione voluta dal regista, deve « dire qualcosa »: e bisogna allora che la dannata regina di Scozia porti seco, nel finale del film, un significato ben più largo di quello concesso fino a questo momento dalle limitazioni del soggetto e del carattere in sè.

Questo destino e questa condizione umana in Ford son validi solo al difuori dei tracciati d'un'analisi psicologica. Egli non analizza un personaggio, non lo pone, come i registi tedeschi, in un certo ambiente, onde saggiarne le reazioni e dalle reazioni trarre considerazioni di sviluppo e conclusioni: egli si limita ad « esprimere » il personaggio, perchè esso *preesiste in lui*. Nel far ciò, il suo stile è narrazione, null'altro: l'uomo esiste, per lui, e vive e agisce e segue certe leggi e agendo in questa o quest'altra maniera è riportato alle leggi: le cause sono nell'intimo della natura umana, nel mondo spirituale, etico degli uomini. Ecco perchè Ford non polemizza, ecco perchè crea Gypo senza cercare di discolparlo per un attimo solo. Gypo compie azioni immorali su azioni immorali, eppure noi parteggiamo sempre per lui: anche quando è *giusto* ch'egli venga giustiziato, noi vorremmo si salvasse; anche quando tradisce, quando accusa il sarto, noi siamo per lui. Eppure partecipiamo alla sua rovina senza sentirci turbati nel mondo della nostra coscienza, senza pensare alle cause sociali o individuali che han fatto di Gypo quel che Gypo è, senza accusare nessuno, neppure la nostra indulgenza: perchè Gypo è su un piano di accesa umanità la quale invariabilmente, *necessariamente*, lo porterà alla purificazione e alla Redenzione. Ecco perchè Ford non differenzia nell'espressione il bene dal male: perchè entrambi — si veda la fine del baro in *Ombre rosse* — sono elementi di « condizione umana ».

Questo destino i personaggi di John Ford lo portan seco fin dall'inizio della loro vita. Non è determinato, ripetiamo, da cause ambientali — la trama del *Traditore* si direbbe in due parole —, non da influenze o rapporti individuali, non da corruzioni in atto: Ford non avrebbe mai diretto *L'angelo azzurro*. Il mondo, tutto il mondo, dei rapporti psicologici, gli è estraneo: egli non conosce azioni determinanti se non poetiche, intimamente umane: la polemica, ripetiamo, gli è estranea. Così Gypo sentirà viva, anche nella miseria morale, anche nell'errore, la sua coscienza d'uomo; nel locale notturno vedrà la « sua » donna nella bionda donna ch'è in balìa di tutti: e la concordanza della condizione d'umanità, l'identificazione d'un destino lo spingeranno a darle

del denaro; e tradirà non per fame o per vizio, ma per amore; e per la legge di questo disperato amore sfuggirà alla giustizia, si ribellerà fino all'ultimo, fino alla conquista della serena pace nella morte.

Ci preme soprattutto far notare questa umanità di Ford: non egocentrica come quella di Stroheim, non mezzo d'espressione a « dire la propria parola », come in Pabst: non supina accettazione come in Carné, come in Renoir (a proposito, com'è lontano dalle suggestioni letterarie, Ford). L'umanità di Ford è posizione attiva e determinante, anche nella tragedia, anche nel tormento più vivo. In lui una qualsivoglia imprecazione, o accusa, non è avvertibile: è il cuore umano che va laddove lo spinge una superiore legge: nessuno ne ha colpa, al di fuori: esistono invece zone interne, in cui gli errori van risolti, riscattati; ma sempre sotto l'influsso di un qualcosa che trascende le forze umane, le leggi umane, le giustizie umane. Importante quest'aderire di Ford ai proprî personaggi: per cui quando in quest'ultimi l'umanità è poco palesata, che è il caso del Ford minore, e quando essi non sono nella situazione atta a rivelarla, gli sfuggono. Nel *Traditore*, invece, l'assunto morale, etico, religioso se vogliamo, è fulcro del dramma: sua ragione e sua risoluzione. E notate la serenità di questo dramma. Gypo non è un bruto, un incosciente, un folle « puro fascio di muscoli » che in apparenza: egli obbedisce a leggi profonde, che sono leggi d'indole spirituale. Notate la sua donna, la donna di strada: ella porta nella degradazione, senza enfasi, senza retorica, tutte le malinconie e tutti i rimpianti d'un genere umano offeso ed umiliato. E la madre, la madre di Franck: quel suo strozzato mugolìo lamentoso, accucciata a terra, quando le macellano il figlio. E la umana verità della coppia che traccia la *second-story*: quella scena controluce, oasi nel dramma. E il sarto, e il cieco: tutto un esatto movimento d'attimi di umanità colti nell'istante più espressivo, a conglobarsi e confluire verso la giustificazione finale dell'eroe.

Nelle mani di Renoir, Gypo sarebbe diventato un Jacques Lantier, in quelle di Duvivier, un Pepé le Moko: e sarebbe davvero molto utile confrontare, ad esempio, il finale di *Pepé le Moko* col finale del *Traditore*. Ma nelle mani di John Ford, Gypo è l'« uomo »: l'uomo che sarà generoso inconsciamente e coscientemente, che avrà delle spontaneità di primitivo (come si avvicinerà al fuoco, quando si rifugierà nella stanza della sua donna; come affiderà il capo stanco in grembo a lei; come si commuoverà a sentire quella canzone irlandese semplice

e genuina, nel locale notturno) e delle complicazioni d'animale preso in trappola (la storia che inventa per discolparsi, l'accusa al sarto); che nutrirà delle bontà sincere (l'elemosina fatta al cieco) e delle irruenze di bestia (dinanzi alla friggitoria abbatterà a pugni due uomini; altri colpirà nella disperata fuga). Ma centralizzarsi su Gypo non basta: ché tutti gli altri elementi son di vasta importanza, dai personaggi di contorno che servono il dramma all'eroe, alle comparse scelte per quelle due panoramiche semicircolari nella cantina. Tutti i tipi stanno ad indicare che il mondo morale, sotterraneo e determinante di questo regista, è l'espressione appassionata della condizione dell'uomo su questa terra, unita come conclusione logica alla purificazione dello spirito, tanto nella morte — *La pattuglia sperduta, Il traditore* — quanto nella vita — *Ombre rosse* —, nella giustizia. Ma che si tratta, anche, d'un mondo non freddamente dogmatico, sibbene pervaso da cima a fondo di lirismo e di poesia: ch'è la poesia, appunto, della vita dell'uomo.

* * *

Come gli uomini di talento cinematografico si dividono in due categorie, cioè i pochi che hanno potuto lavorare per conto proprio, seguendo la loro ispirazione, e gli altri che hanno dovuto assoggettarsi, prima o dopo, alle notevoli esigenze dell'industria e a simili necessità materiali; così anche i film di valore si possono distinguere in due tipi: i pochi che sono ricordati dalla maggioranza, e gli altri che sono caduti o stanno per cadere nell'oblìo, e che sarebbe utile, ogni tanto, proporsi di presentare e di riscattare. Ora, *Il traditore* è uno di quei pochi, per fortuna; e questo non fa che convalidare le opinioni espresse più sopra. Infatti la elementare immediatezza della narrazione, determinata dalla posizione concettuale e spirituale del regista, fa sì che le immagini si imprimano con indelebile forma nella mente degli spettatori. Altri esempi di eguale essenzialità narrativa e lirica si potrebbero citare, e si cadrebbe nel campo dei migliori film dalle origini ad oggi: da *Giglio infranto* a *Tabù*, da *Femmine folli* a *Nostro pane quotidiano*, dal *Monello* di Chaplin a un altro film di Ford: *Ombre rosse*.

Una persona di nostra conoscenza ci scrisse un giorno: « Mi pare che, alla fin fine, parlare del *Traditore* sia assolutamente inutile, dato che il film è del tutto compiuto: *non c'è nulla da aggiungere* ». Quella persona aveva ragione. *Il traditore* è una di quelle opere che si accettano in blocco, o si rinnegano completamente qualora si manchi del più

elementare buon gusto: una critica wildiana, ossia costruttiva, creativa, sarebbe impossibile, appunto perchè non c'è più nulla da costruire. *La pattuglia sperduta*, ecco, sarebbe già più facile da affrontare, in quanto richiederebbe prima di tutto diversi confronti, e poi anche permetterebbe nuove risoluzioni di certi episodi e acute discussioni di altri; e con *Ombre rosse* si scantonerebbe piacevolmente sui film del West e così per *Il cavallo di acciaio*; e con *Furore* e gli altri si riproporrebbe per l'ultima volta il rapporto estetico tra cinema e modello letterario, con arguti confronti tra Steinbeck e Duvivier, mentre John Ford è assai più deciso e unitario. Ma col *Traditore* proprio non c'è nulla da fare: si potrebbe tentare di « renderlo » a parole, ma sarebbe fatica del tutto sprecata, dato anche che il film è così conosciuto. Si può soltanto procedere a qualche estrema precisazione sul mondo di Ford, e all'analisi di qualche elemento specifico di linguaggio.

Nel film, è elemento importantissimo il rapporto umano esistente tra i protagonisti, cioè le diverse giaciture sui diversi piani che competono ai singoli drammi posti in collegamento. Nello svolgersi della narrazione, il dramma o destino di Gypo non scorre isolato; nè attorno a lui si raggruppano quelli di Franck, della madre, della sorella, in diramazione; nè costituiscono essi deviazioni — come accade ad esempio nel film *Albergo Nord* di Marcel Carné: dove ad un certo momento tutto l'interesse si sposta dalla coppia Annabella-J. P. Aumont a quella Jouvet-Arletty, per poi passare ad una Annabella-Jouvet e tornare alla iniziale Annabella-Aumont. Nel *Traditore* tutto s'intreccia, impercettibilmente, e si fonde, nell'identico clima interiore. Il precipitare degli avvenimenti, le stasi dell'azione, i punti cruciali non provengono dagli uomini, nè da una ipotetica fatalità di cose: sono espressioni dirette d'un qualcosa ch'è già *dentro* nei protagonisti, e che è il loro senso umano: e dalla loro fusione deriva l'instaurazione di quell'ordine di rapporti cui si accennava dianzi. Ford non cede, come s'è già osservato, alla talvolta facile selezione dei motivi nei due opposti campi del Bene e del Male, e non scade alla costruzione di figurette caratteristiche, impegnato com'è ad esprimere il soggetto uomo nella sua interezza; ma coagula e condensa gli appositi elementi etici in un àmbito ristretto di persone viste magari nella loro limitazione, onde il conflitto risulti interiore, e nell'interno si svolga e risolva, e le azioni ed i fatti esteriori altro non siano che i riflessi di questo processo spirituale. In Gypo, l'interezza totale e profonda dell'umanità è raggiunta in

questo coesistere intimamente frammisto di bene e di male: la bontà innata dell'individuo è controbilanciata dal suo svolgersi, scatenarsi in azioni fisiche, corporali; le cause del tradimento risiedono in una zona spirituale abbastanza elevata; lo svolgersi della storia porterà il personaggio alla pacificata catarsi finale.

In Franck, e negli altri, c'è coerenza assoluta di caratteri; da un lato, un individuo in divenire, in evoluzione — Gypo —; dall'altro, una serie di fissi concreti inamovibili caratteri compresi e scontati nel loro dovere e nel loro destino: dal contrasto tra quella parte fluida e quest'altra raggrumata nasce il conflitto, se non proprio il dramma. Conflitto che si svolge nell'intimo dei personaggi, mediante la precisa estrinsecazione del linguaggio filmico: ché *Il traditore* è *Ausdruckskunst*, cioè arte d'espressione. Ecco l'inizio: Gypo che cammina, solo, per le vie nebbiose di Dublino. Vede il cartellone. Gli nasce dentro un'insofferenza. Continua a camminare. Il vento gli sospinge tra le gambe il manifesto, quasi fosse un simbolo delle forze inconscie — il vento appunto, cioè l'istinto — che in Gypo agiscono a disgregarlo vieppiù. E diciamo « vieppiù », dato che Gypo, prima, era stato espulso dalla « società » perchè non era riuscito a giustiziare un individuo nemico, *non aveva potuto* freddamente ucciderlo, preso da improvvisa pietà: e questa era stata l'iniziale deviazione dall'individuo completo, dal modello « uomo » che Ford si propone come essere ideale.

Passando all'espressione del conflitto, cioè alla storia vera e propria, bisogna osservare che anche qui la drammaticità non è isolata, a sè stante, ma è in osmosi continua con la giustificazione interiore. Ed è in questo scambio continuo, diciamo così, tra valori esteriori e valori interiori, che consiste l'interesse del film, l'interesse anche spettacolare oltre che umano; nel finale le due linee coincideranno, le azioni esteriori combaceranno coi movimenti interiori: l'individuo dalla disgregazione sarà tornato uno e integro: potrà morire. — Non c'è un peso esteriore, fatale, non c'è una necessità nemica che angosciosamente gravi su questo mondo: tutte le cose esteriori son funzione di cose interiori: Franck deve morire non perchè *deve* morire secondo un'imposizione lontana, ma perchè il suo sacrificio porterà alla redenzione di Gypo. Nel *Traditore* il caso non esiste, la fatalità non esiste: siamo in pieno Idealismo. La trama segue e si propone, dall'inizio alla fine, questo connubio indicato, e nel far ciò si appoggia ad una continuità narrativa di grande rigore. Lo sviluppo dei fatti procede con un

rigore geometrico, intellettivo, purissimo, tale da far pensare ad una « etica dimostrata geometricamente »: concatenazione, perfetta saldatura tra le parti. Abbiamo già notato come i drammi dei singoli combacino e coesistano in un'unica atmosfera.

La tesi dunque del *Traditore* è la redenzione dell'uomo, ed è la tesi di Ford: si pensi a *Maria di Scozia*, la Hepburn che sale quella scala quasi ad espiare la sua vita anche interiormente, in quel clima d'apoteosi, con quelle luci e quel montaggio; o ad *Ombre rosse*, dove nel finale si redimono un po' tutti, dal bandito alla prostituta, dal baro a quell'altera donnetta che diventa più umana: il che è coerentissimo in Ford, ed è già implicito in quel suo pertinace tendere verso un'agognata condizione totale di umanità. E che questi caratteri, sotterranei rispetto all'opera, che ne formano la base ideologica e l'intimo substrato, appaiano in tale guisa, e specialmente nel *Traditore*, esplicati e limpidi, è segno non indifferente, a nostro parere, è anzi indice sicuro, che i problemi riguardanti il mezzo espressivo son stati tutti, dal regista, realizzati e compiuti, che cioè il film è valido anche su un piano di buon cinema forse prima ancora che su quello dell'ottima arte: il che è logico, ché se può esistere buon cinema senza arte, arte non può sussistere senza l'appiglio basilare del buon cinema.

Nel *Traditore*, anche se talvolta l'interesse umano è soverchiante, e sgorga fuor dei limiti dell'inquadratura, l'immagine è il primo veicolo cui viene affidata la forza espressiva della narrazione. L'angolazione non è mai preziosa e ricercata, ma quasi sempre semplicemente si adegua al momento da esprimere: al potere espressivo dell'angolazione Ford non è molto portato, dal momento che alla sua verità umana bastano mezzi relativamente elementari. Egli non è nè Dreyer nè Pabst: è piuttosto simile, in questo, a King Vidor. Ma quando le necessità del soggetto lo richiederanno, allora questa angolazione, e insieme la scenografia, e insieme la illuminazione, giungeranno all'espressionismo: nel finale, Gypo inquadrato dall'alto presso i cancelli della chiesa; in un altro punto, dal basso; o quando egli freneticamente corre verso l'obbiettivo, fino ad ingigantire in primissimo piano, come un incubo, come un mostro. E sarà allora interessante vedere come il realismo, che pervade quasi sinistramente tutto il film, si sarà perfettamente adeguato all'espressionismo luministico di certi punti salienti, o al violento urto fotografico di certi primissimi piani; e viceversa. Il materiale plastico e visivo è diluito in ogni parte del film; nè è da confondere col con-

cetto di materiale plastico, come qualcuno ha fatto, l'uso dei dettagli, che qui sarebbero le monete che cadono in tasca a Gypo nella veglia, o i fiammiferi che servono per decidere nell'estrazione a chi toccherà di uccidere il traditore. Notate l'intimità umanissima e cordiale di certe situazioni in Ford: Gypo davanti al fuoco del caminetto nel *Traditore*, la Hepburn davanti al fuoco del caminetto in *Maria di Scozia*. E la verità dell'illuminazione: tutto il film è pervaso dalla nebbia, la nebbia densa triste e avviluppante di Dublino invernale, la nebbia che serra come una potente coadiutrice tutti gli uomini nel giro dei loro peccati e della loro sventura; ma non può tutta la trama chiudersi in questo scialbo velario, occorre a volte il violento incidere dei bianchi e dei neri, l'esplosione immediata e giustificata d'un chiarore folgorante: ebbene quando giunge, questo lampo che squarcia le miserie, che rischiara il futuro, nessuno se ne accorge, ovvero ne è così intimamente convinto che non avverte per nessuna ragione uno squilibrio qualitativo nel mezzo. Se a riscaldare la persistente atmosfera agghiacciante e oscura di Dublino non ci fosse, sotto, il calore sincero dell'idea, noi ci saremmo subito accorti degl'inconsueti squarci, attraverso la dilagante pena, d'un'umanità meno delirante. E la recitazione: nessuno degli attori principali aveva mai raggiunto una così sincera immedesimazione coi relativi personaggi: anzi molti di essi, come lo stesso Mc Laglen, e Preston Foster, e le due donne, Margot Grahame e Heather Angel, e la tipica caratterista Una O'Connor, tenderanno ad allontanarsi sempre di più da questa elevata nobiltà di lavoro: da Una O'Connor, che è stata per un attimo la donna tragica che ha perduto il figlio, e ha dato vita a un vero personaggio, la quale tornerà molto celermente al suo mestiere di figuretta e di comparsa in gamba, alle due ragazze che si daranno insieme a ruoli illustrativi, a Preston Foster che si lancerà nella carriera dell'eroe a tutto spiano, a Mc Laglen che a tutto spiano ritornerà il mattatore d'una volta, forse un po' drammaticamente approfondito dalle esperienze del sergente della *Pattuglia sperduta* e dell'irlandese delatore Gypo Nolan. Soltanto Donald Meeck, che nel *Traditore* aveva la breve ma incisiva parte del sarto, saprà dar vita a un personaggio vivissimo e indimenticabile in *Ombre rosse*, quello del « reverendo » Peacock, tremolante e timidissimo spacciatore di alcole; ma sempre sotto la guida di John Ford.

Il ritmo complessivo del film, come in *Ombre rosse*, è stabilito dal ritmo del commento musicale, o almeno concorda con quest'ultimo.

Dice l'autore di una più o meno recente trattazione sul Cinema e le arti, il quale si dimostra veramente competente soltanto in riguardo al problema musicale — tanto da annegar tuttavia la parte visiva, bene spesso, a più acuto rilievo di questa sua predilettissima musica — che « la musica di questo film » — e parla del *Tradiotre* — « pervade tutta l'azione da capo a fondo e non si arresta che ai dialoghi, quando non continua sotto i dialoghi stessi. La maggior parte dei rumori realistici inutili ed inespressivi è bandita e sostituita dalla musica di carattere emotivo più che imitativo. Restano solo i rumori che possono avere un valore drammatico e suggestivo: il tic-tac di un pendolo, grida di terrore, colpi di fucile. E i silenzi hanno valore di pause musicali e, per conseguenza, acquistano un potere emotivo enorme. La musica in una parola è diventata l'essenza del film e ne regge tutta la compagine ». Si potrebbe anche accennare all'alternarsi dei due temi fondamentali: il « tema d'amore » e quello che si potrebbe chiamare « del destino ». Forse a lungo andare, la schematizzazione è troppo evidente — ma questo è lo stile di Ford: vedi anche il commento di Newmann in *Ombre rosse* —; intrinsecamente però, i singoli temi musicali sono assai efficaci ad esprimere le diverse situazioni.

E notate l'atmosfera del film, la suggestione esercitata dalla nebbia e dalle figure umane che nella nebbia vagolano: non c'è ricerca di colore o di effetti nel *Traditore*, ma la rappresentazione diretta d'un clima: non c'è un ricorrere ad episodi laterali, ma la necessità graduale e spontanea d'una galleria d'impressioni. Anche i moti della camera non sono che molto raramente descrittivi, ma sono quasi esclusivamente, in relazione al modo di concepire e di esporre del regista, narrativi. Basterebbe confrontare la sequenza della cantina di questo film, con quella analoga che risolve e conclude il più serrato e drammatico dei lavori di Fitz Lang, *M*: opera, quest'ultima, assai utilmente avvicinabile al *Traditore*. Mentre in Lang domina la folla, l'impressione d'insieme, la formula dell'uno contro molti spostata per un momento in quella dei molti contro uno; in Ford, al contrario, l'azione si spezzetta in un susseguirsi agile e continuo d'impressioni e di reazioni, in modo che al centro del quadro non esista la forte estrinsecazione sintetica d'una polemica sociale, sibbene la chiara evoluzione inarrestabile del carattere d'un uomo. — E notate gl'interni: oltre alla cantina, così umida e spettrale, ma non schematizzata e accentuata come nei film espressionisti e in quelli allucinati; quella casa privata, dove si beve

e si canta e si dimentica l'inverno e la guerriglia sociale; quel corpo di guardia inglese, dove si sente invece la necessità impellente d'una improvvisa azione; quella camera semplice e rifatta, dove s'intuisce un cuore di donna accanto alle apparenze d'un luogo di convegni proibiti. E gl'incontri a due: Gypo e il beone sfruttatore; la prostituta appoggiata al lampione e il borghese incanaglito e goffo che accende di profilo una sigaretta. C'è in quell'Irlanda sofferente e martoriata come il respiro dei grandi drammi della storia, ma senza le insistenze sociali e di ricostruzione proprie della scuola tedesca, e senza la partecipazione commossa e spontanea dell'uomo attaccato alla sua nazione o al suo partito. Perchè gl'intenti di Ford sono assai più alti: e una pattuglia che si perde e viene decimata, e un disgraziato che tradisce e viene perdonato, e una diligenza che accoglie in sè brandelli di umanità da redimere o da spegnere, non sono che i pretesti ambientali di un'umanità più diffusa — e più sacra.

Quando il cinema si sarà incamminato decisamente verso le mete più nobili, quando le persone di migliore volontà avranno la fortuna di rivedere per la Cineteca nazionale i film più importanti, quando la storia del cinematografo sarà assai più studiata, e più conosciuta e penetrata l'essenza di determinate tendenze e la preparazione di determinati registi; quando si sarà compreso che la via esatta dell'arte non consiste nella ormai esausta ricerca formalistica, ma nella purezza elementare ed unica dell'immagine che sa esprimere; allora si tornerà con rinnovata fiducia agli antichi testi, e forse si compiranno analisi esaurienti di film come *Il traditore.*

UGO CASIRAGHI
GLAUCO VIAZZI

(Dal volume in preparazione « *12 Testi* »).

Il cinematografo e la guerra

Fra un « prossimamente » de I topi grigi *e l'annuncio delle ultimissime repliche di* Intolerance *— « l'opera geniale del Griffith che regge il cartellone dal 16 aprile » — leggiamo su « Il Messaggero della domenica » del 24 maggio 1918, n. 1 (ed ha, questa uscita, tutte l'arie di un* intervento letterario *cui prendano parte Rosso di San Secondo e Salvatore Barzilai, Pirandello e Giovanni Bertacchi, Federigo Tozzi e Orio Vergani) una breve nota dal titolo « Il cinematografo e la guerra ». La riproduciamo per i nostri lettori che potranno fare fra le condizioni del cinema continentale durante la prima guerra mondiale, e quelle coesistenti alla conflagrazione attuale, un interessante raffronto:*

« Mentre in Italia il mondo cinematografico si accapiglia in furibonde lotte intestine per ripicche personali, per gelosie di prime donne e di autori e di sceneggiatori, dall'estero giunge l'eco di più gravi e interessanti dibattiti e per la condizione che vien fatta all'industria dalla guerra e per quello che si prepara qua e là per il dopo guerra.

« In Francia ormai si produce pochissimo. Le grandi case, come quella di Pathé a Vincennes, per esempio, han trasformato le loro usines *ed oggi invece di produrre si limitano ad occuparsi di acquisti e di* locations. *Ora anche questo genere di attività va subendo una crisi in seguito alla limitazione degli spettacoli che a Parigi specialmente è stata ridotta a minimi termini.*

« N'è seguita una serrata generale di sale, di fabbriche, di bureaux.

*« A renderla anche più sensibile giunge ora un nuovo provvedimento per cui anche in Italia non si dovrebbe restare indifferenti. Allo scopo di economizzare le materie prime e la mano d'opera, e di aumentare il tonnellaggio della flotta che trasporta uomini e munizioni in Europa, l'*Office *di guerra degli Stati Uniti d'America ha concluso un accordo con i governi dell'Intesa per il quale non sarà più autorizzata alcuna esportazione di materiale non riconosciuto essenziale alla guerra.*

« Con ciò, come si può comprendere, addio importazioni di film americane, con cui in Francia ed in Inghilterra si riparava alla deficienza di pellicole di produzione francese; ma quel che poi interessa forse di più a noi, è la mancanza di pellicola vergine di cui siamo oggi in gran parte tributari all'America, e Dio solo sa a quali condizioni.

« E tutto ciò mentre invece in Germania sorgono tutti i giorni nuove ditte, con fondi di milioni di marchi per prepararsi a rinnovarsi nell'industria del film, in cui quei nostri alleati erano restati bambini. Sono, infatti, segnalate la fondazione dell'U.F.A., vasta impresa berlinese cui le grandi banche hanno formato un primo fondo di venticinque milioni; ed un'altra Società è in formazione a Colonia con un capitale di 40 milioni di marchi. Altre se ne annunziano in Svizzera, a Zurigo, a Basilea, a Berna e da Ginevra per l'acquisto di cinema da parte di tedeschi per un grande trust.

« Oggi tutta questa organizzazione tedesca è per la propaganda ma dopo?

« Di questo sembra che nessuno si preoccupi, anzi, nessuno vi pensa, distratto da vane beghe personali e preoccupato solo dalla mania di una concorrenza al "rialzo", come dicevamo, la quale si riversa poi a tutto danno del pubblico che è costretto a pagare dei prezzi proibitivi per assistere a delle visioni carissime solo perchè alla "Diva" o al "Gigante" tal'altro si pagano, in disperata e folle concorrenza, delle fortune... che non si sa quanto sono meritate! ».

Nel nostro cinematografo — e tanto meno per le sopra riportate ragioni — non ci si accapiglia *più, come si esprime il redattore del « Messaggero verde » — uno dei primi periodici serî, notiamo incidentalmente, che dedicano una pagina al cinematografo, compiacendosi di parlarne accanto a meditate annotazioni e pronunciazioni letterarie.*

Alle « furibonde lotte intestine per ripicche personali, per gelosie di prime donne e di autori », che costellavano come lampade colorate da pedane di caffè-concerto la nostra cinematografia ai primi passi, è succeduta una assoluta indifferenza per cotali manifestazioni di vitalità borghese (viziosamente illuminanti, in superficie, quest'arte nascente, impedendo a molti di crederle) mentre all'opposto i « più gravi e interessanti dibattiti » sul film sembra che abbiano trovato adesso, proprio in Italia, il loro accentramento più produttivo e vitale. L'attesa, da noi, è tutta conchiusa, oggi, in sede teorica, sulla predicazione

di una coscienza cinematografica più generalizzata, e in sede pratica sulla probabilità di una solidificazione della organizzazione industriale, senza la quale non ci sarebbe in avvenire speranza di rafforzamento autentico e legittimo.

Le note del « Messaggero » ci sembrano indicare a sufficienza quali pericoli può correre anche oggi una industria cinematografica, come pure informano la nostra memoria che partì da una lungimirante legge alleata, *profittevole per i transoceanici, il primo fiero colpo per la nostra produzione, la quale, fra le altre sciagure che ne determinarono il decadimento, si trovò anzitutto a mancare di pellicola vergine, sia pure per un motivo così umanitario: l'alleggerimento della flotta americana impegnata a venirci in soccorso!*

Il cinema dipende strettamente dalla guerra: spesso vi è legato il suo stesso destino. I mercati risentono dell'andamento delle operazioni, delle occupazioni e delle alleanze. Se progredisce, durante la guerra, l'interesse delle folle per il cinema, nell'urgenza più imperiosa delle esigenze spirituali, paese per paese le condizioni dell'industria del film affrontano una pericolosa vita. Ne consegue che il cinema sopravvive alla guerra, ma attraverso l'organizzazione cinematografica dei paesi che questa prova sostengono e superano.

MARIO VERDONE

Film e nazione

Un'opera d'arte è un fatto universale: quest'idea che è nella comune coscienza va però, se non emendata, certamente integrata da quel concetto, che le recenti estetiche hanno chiarito e diffuso, per il quale questa universalità non è l'universalità della filosofia, ma è universalità in una individuazione.

Questa individuazione nasce dalla forma concreta che non si realizza senza precedenti e quindi può anche — come in molti casi avviene — essere una vera e propria affermazione di nazionalità. Per nazionalità s'intenderà, naturalmente, non tanto una questione di meridiani e di paralleli, ma un fatto spirituale.

*Questo fenomeno, che in tutte le arti si manifesta, appare con maggiore evidenza nel film perchè la nuova arte, per la sua particolare natura e per il carattere specifico dei suoi mezzi, è, più delle altre, legata alla realtà e spesso a un valore veramente documentario. Documentano infatti più che certi buffi « dal vero », tipo « Canterini romagnoli » o « Primavera Siciliana » — che pure portano l'etichetta di « documentari » — certi aspetti del carattere e della mentalità italiana i film storici tanto cari alla nostra produzione e tanto, in genere, bene accetti al pubblico. È già stato notato che i primi tre grandi film che la industria italiana abbia creato (*Quo vadis?* di Guazzoni,* Cabiria *di Piero Fosco e* Sperduti nel buio *di Martoglio) documentano perfettamente alcune correnti spirituali degli anni 1912-14: « il primo esprime infatti abbastanza semplicemente la mentalità vagamente demo-cristiana che s'andava sviluppando in Italia in quel periodo. In* Cabiria *invece, lo abbia scritto o no D'Annunzio quel soggetto, si celebrava lo spirito paganeggiante e nazionalistico rappresentato, a quei tempi, oltre che da D'Annunzio dal dannunzianesimo. In* Sperduti nel buio *il naturalismo della tradizione meridionale che va da Verga, De Roberto, Capuana*

(e anche dal San Pantaleone, *e magari da Mastriani e Misasi) a Verdinois, a Matilde Serao, a Di Giacomo e, appunto, a Roberto Bracco, si andava facendo più schematico e popolaresco; e doveva dare origine ad altri film dello stesso carattere, tra i quali* Teresa Raquin *con Giacinta Pezzana e il celebrato* Assunta Spina *(con Francesca Bertini). È questo forse il filone più autentico del cinema italiano e lo abbiamo visto recentemente riaffiorare nel film* Montevergine.

Queste considerazioni ci sembrano piuttosto importanti per la portata sociale e politica del cinematografo, ma, in questo senso, va ancora notato un aspetto ancora più sottile del fenomeno, che viene ad esserne come una contropartita. Il cinema, oltre che essere espressione di una nazionalità, è anche potente fattore della nazionalità stessa. Proprio per la sua efficace immediatezza, per la sua diretta larga e non mediata comprensibilità, quando e solo quando *è un fatto artistico, il cinema adempie questa funzione di esprimere e far conoscere i valori nazionali da un canto e, dall'altro, di additarne nuovi che dovranno successivamente affermarsi e che quindi contribuiranno a formare e a slargare sempre più la nazione stessa.*

ANTONIO PIETRANGELI

L'ipersensibilizzazione coi vapori di mercurio

Introduzione.

La fotografia, è noto a tutti, ha per iscopo di fissare le immagini del mondo esterno, così come il nostro occhio le vede. È pure noto che essa si serve perciò dell'azione esercitata dalla luce sugli alogenuri d'argento. Tale azione, resa invisibile per quantità di luce anche piccola, trattando in modo conveniente l'alogenuro illuminato con una soluzione riducente, non dà tuttavia un risultato apprezzabile, cioè una buona fotografia, se detta quantità di luce non raggiunge un determinato valore minimo (1).

Ricordiamo subito la legge di reciprocità, dovuta a Bunsen e Roscoe, che dice: « l'azione fotochimica è proporzionale al prodotto dell'intensità della luce agente per il tempo in cui questa agisce ». In formula:

$$Af = k.it \quad (I)$$

Il prodotto intensità X tempo rappresenta in essa la quantità di luce.

Per aumentare quindi tale quantità di luce, ove ce ne fosse bisogno per ottenere un risultato corretto, in base alla (I) sarebbe sufficiente prolungare solo il tempo di esposizione t. Ma ciò, se non presenta inconvenienti — salvo l'attesa —, nelle fotografie di soggetti immobili, diventa d'altra parte impossibile nei casi di soggetti in movimento. In questi casi, dovendo t oltrepassare un certo limite, bisognerà — sempre secondo la (I) — fare arrivare con maggiore intensità la luce agente sull'emulsione sensibile. Gli studi compiuti a tal fine hanno portato alla realizzazione di obbiettivi luminosissimi (si ebbe persino un Dall-

(1) Il presente lavoro è stato condotto sperimentalmente presso l'Istituto di Fisica della R. Università di Messina, diretto dal prof. Virgilio Polara, nell'anno accademico 1940-41.

meyer I: 0,99! per cinema a passo ridotto), che danno una immagine nitida perfettamente anche ai bordi, veri capolavori di costruzione ottica. Ma l'obbiettivo luminosissimo, pur tante volte utile, non può tuttavia essere adoperato in ogni circostanza, per varie considerazioni (è nota p. es. la breve profondità di campo con grande apertura d'obbiettivo).

Accanto all'Ottica, la Sensitometria e la Chimica fotografica cercano di risolvere la questione studiandola sotto il loro punto di vista: migliorando cioè per quanto possibile la sensibilità dell'emulsione. Conviene precisare alquanto questo lato, poichè ad esso si riconnette il fenomeno che c'interessa.

L'emulsione impiegata per la preparazione di lastre e pellicole fotografiche consiste di una sospensione colloidale di alogenuri di argento (principalmente bromuro con una piccola quantità di joduro) in gelatina. L'esame ai raggi Röntgen di queste particelle colloidali rivelò che esse hanno una struttura cristallina. Peraltro questi cristallini di AgBr risentono specialmente l'azione dell'azzurro e del violetto, assorbendo le radiazioni di lunghezza d'onda $\leq$ 4600A. La scoperta, ad opera di H. W. Vogel (1883), delle sostanze coloranti atte a « sensibilizzare » il bromuro d'argento anche per onde più lunghe di 4600 angström come la eritrosina adatta per il verde (λ 5500 A), il pinacianolo per il rosso (λ 6500 A), ecc., ha reso possibile la preparazione delle odierne emulsioni ortocromatiche, pancromatiche, infrarosse (per onde fino a λ 13000 A!).

Ogni emulsione fotografica secondo la sua preparazione risente perciò l'azione della luce — cioè delle varie radiazioni che la compongono — in un modo proprio, suscettibile di esser rappresentato graficamente mediante una curva di sensibilità che la caratterizza. In termini più precisi, la curva caratteristica ci mostra l'annerimento (o, come si preferisce dire, le « densità ») d'un'emulsione esposta e sviluppata, in funzione della quantità e della natura della luce e in funzione del rivelatore impiegato e della durata dello sviluppo stesso. Tutto ciò, e le varie parti d'una curva d'annerimento, son cose troppo note per insistervi ancora.

Solo è da mettere in evidenza questa considerazione: si è detto che la curva caratteristica dipende dalla durata dello svolgimento oltre che dalla natura dello sviluppatore. Infatti variando la durata del bagno il tratto rettilineo della curva — corrispondente alle esposizioni corrette — si sposta in alto o in basso, ma in modo tale che il suo prolungamento incontra sempre l'asse delle ascisse in uno stesso punto H.

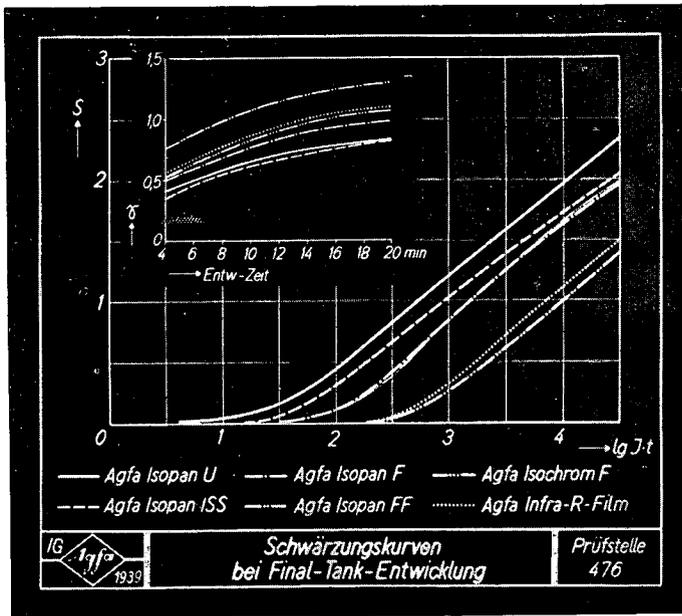



FIGURA 3

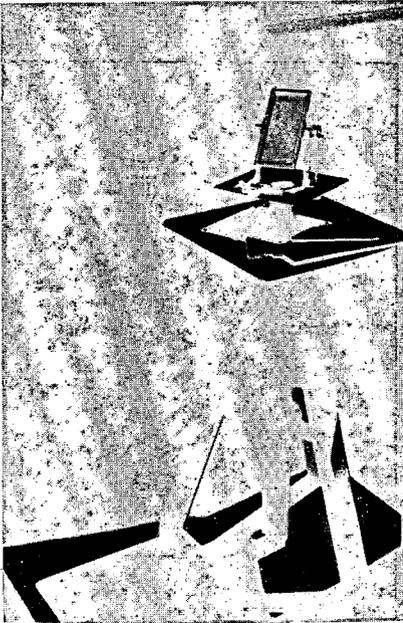



FIGURA 4

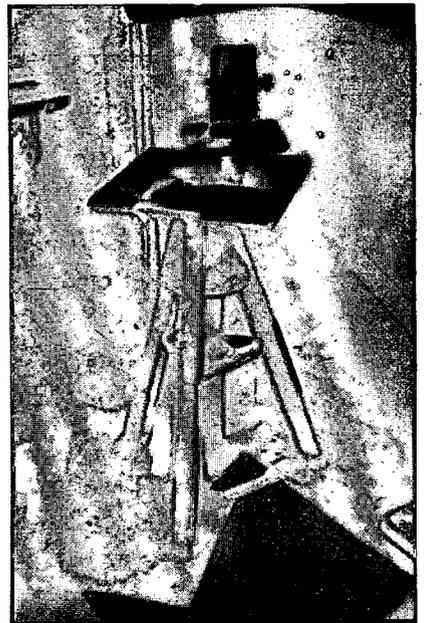



FIGURA 5

Negativi eseguiti con pellicola Isopan Ultra: normale (a sin.), ipersens. (a des.)
Diaframma: 12,5 - Tempo di posa: 1/100

TAVOLA II

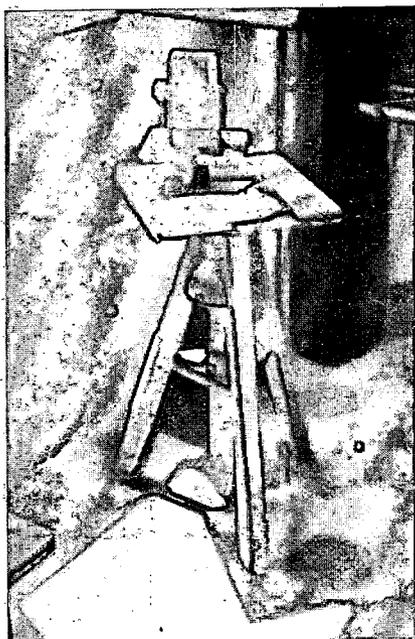
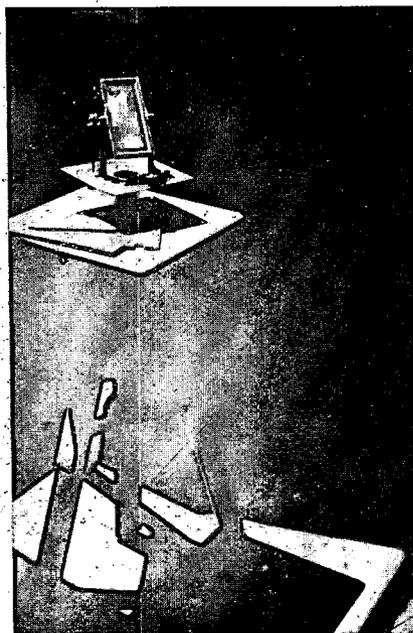



FIGURA 6 FIGURA 7

Positivi dei negativi delle figure precedenti: normale (a sin.) e ipersensibilizzato (a des.)

FIGURA 8 - *a*) con pellicola normale

FIGURA 8 - *b*) con pell. ipersensibilizzata

Dati tecnici di *a*), *b*): Luce naturale scarsa; Diaframma: 3,5; Tempo di posa: 1/20 sec. Pellicola : Isopan *ISS*. — Esempio di ipersensibilizzazione prima della presa. L'aumento di sensibilità è chiaramente visibile in *b*), specie nelle zone più scure.

TAVOLA IV

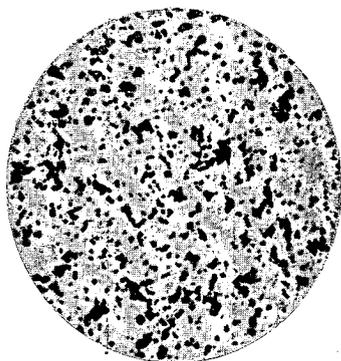



FIGURA 12

Grana d'Ag
d'un film normale

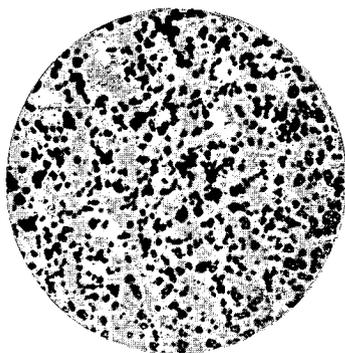



FIGURA 13

Grana d'Ag
del film ipersensibilizzato

ingrandimento 615 X

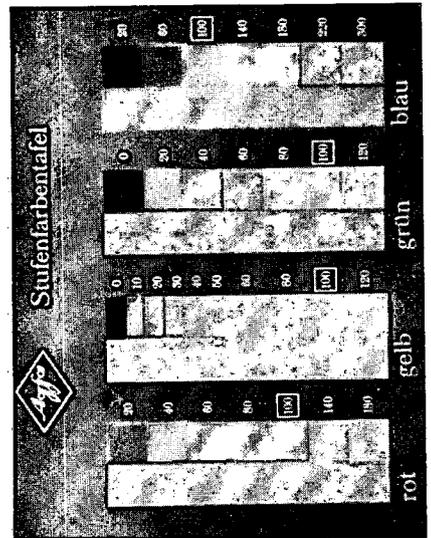
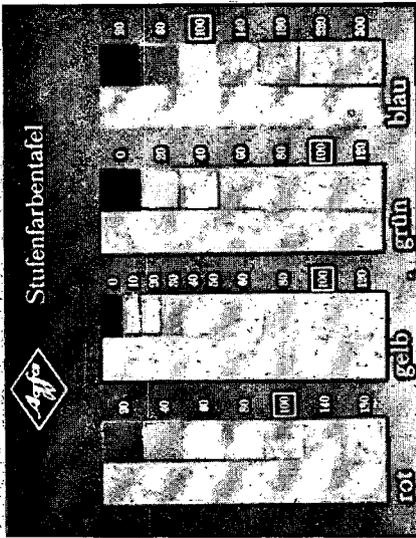



FIGURA 10 - *A*

FIGURA 10 - *B*

Dati tecnici delle foto *A*) e *B*): Illuminazione: 2 lampade - Nitraphot, 250 W. Diaframma, 9 - Tempo di posa: per *A*, 1/20 sec.; per *B*, 1/40 sec. - Pellicola: Isopan *ISS*.

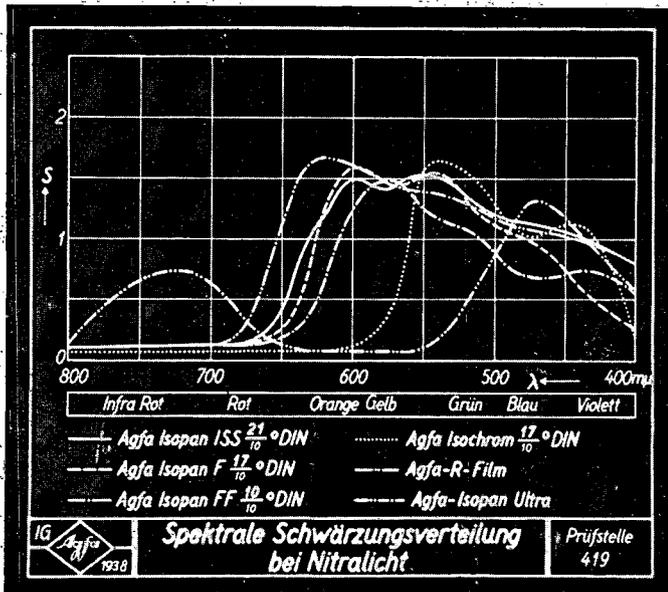



FIGURA 11

(Il rivelatore non deve però contenere alcun bromuro solubile). Questo significa che, indipendentemente dall'operazione di svilup-

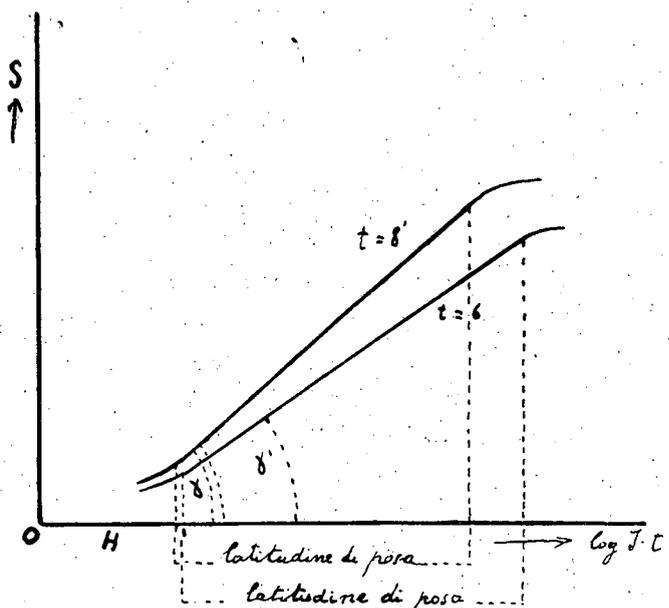



FIGURA 1

Variando il tempo di sviluppo varia il valore dell'angolo γ' e quindi quello di tg $\gamma' = \gamma$ (fattore di contrasto). Il tratto OH (inerzia) resta però invariato.

po, l'emulsione non risente che in modo insufficiente (o addirittura affatto) l'azione della luce, quando questa sia in quantità minore di quella corrispondente al punto indicato. Il tratto sull'asse orizzontale che va dalla origine al punto H indica l'*inerzia* dell'emulsione (Hurter e Drieffeld) (fig. 1 e 2).

Gli studi effettuati in questi ultimi anni tendono appunto ad un tipo di emulsione che presenti una inerzia minima, curando logicamente che ciò non avvenga a discapito delle altre qualità che una buona emulsione deve avere.

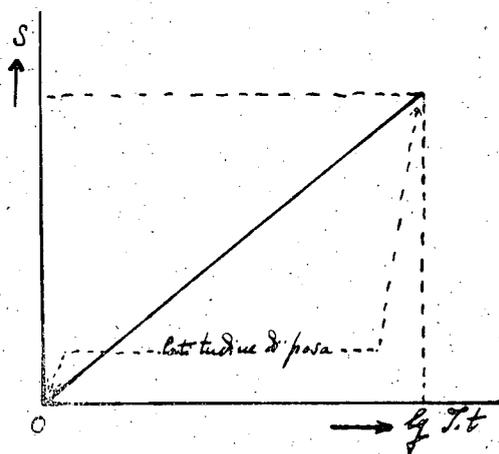



FIGURA 2

La curva caratteristica d'un'emulsione ideale.

I risultati finora ottenuti in questo campo sono davvero soddisfacenti; la figura 3 ne dà un'idea chiara facendo vedere le curve di annerimento — per uno stesso sviluppatore — dei vari tipi di pellicola della casa tedesca Agfa.

Occorre ancora fermare un po' l'attenzione su un'altra questione, che sarà ripresa durante l'osservazione del nostro fenomeno.

La sensibilità d'un'emulsione dipende, come si sa, dalla natura dei *sensibilizzatori* e dallo strato di sale aloide d'argento che contiene. Dopo l'esposizione della pellicola alla luce, mediante lo sviluppo viene ridotto l'argento metallico annerito; questo si deposita in granuli, ed il numero di tali granuli per unità di superficie — insieme con le dimensioni del loro diametro — determina la *grana d'argento* dell'emulsione. È necessario che il diametro di questi granuli sia piccolissimo per poter ricavare un forte ingrandimento.

La questione della grana, che aumenta ovviamente per l'aumento di sensibilità, non è l'ultima difficoltà nella fabbricazione di un materiale ultrasensibile. Tenendo presente però che la grana dipende anche dalla natura dello sviluppo, si è contemporaneamente cercata una compensazione nell'impiego di rivelatori adatti, detti appunto *a grana fina*: con risultati anche qui ottimi. Basta ricordare il rumore destato qualche anno fa dalla formula americana di sviluppo a grana fina Champlin.

I progressi realizzati nei diversi campi, che ho voluto su richiamare, per quanto notevoli non consentono comunque di poter fotografare (e meno ancora cinematografare) in certe condizioni di illuminazione, che pur si presentano in molte circostanze anche importanti della vita, senza l'impiego di sorgenti di luce ausiliaria. L'obbiettivo più luminoso e la pellicola più rapida, ove una illuminazione ausiliaria non fosse possibile, darebbero in una di tali circostanze una fotografia nettamente sottoesposta. È in questi casi che torna utile, come unica via di salvezza, (s'intende entro certi limiti) l'applicazione di un fenomeno recentissimo e già tante volte impiegato con successo: l'*ipersensibilizzazione*.

Definizione.
Vari modi di ipersensibilizzazione.

Con la parola *ipersensibilizzazione* si chiama il trattamento a cui viene sottoposta un'emulsione fotografica, prima o dopo l'esposizione alla luce, con lo scopo di aumentarne la sensibilità generale. Si noti

subito che la ipersensibilizzazione precede in ogni caso l'operazione di sviluppo (vedremo in seguito le sue relazioni con questa operazione) e si differenzia perciò nettamente dai comuni metodi di rinforzo praticati sui negativi deboli.

È ovvio che il trattamento d'ipersensibilizzazione varia secondo il tipo della emulsione sensibile: orto, pancromatica, od infrarossa; ma può essere anche vario per uno stesso tipo di emulsione. Naturalmente la sua azione si esercita nei diversi casi con diversa efficacia. In quasi tutti i procedimenti l'azione ipersensibilizzante è esercitata da una sola soluzione in cui viene immersa la pellicola, che poi si fa rapidamente asciugare.

Riferisco come esempio il trattamento usato per le lastre sensibili all'infrarosso, alle quali conferisce una sensibilità molto superiore alla normale.

« Si diluisce la seguente soluzione di riserva con acqua refrigerata a ghiaccio nella proporzione I: 40;

carbonato di sodio crist.	g.	80
ammoniaca conc.	cm.^{3}	80
acqua dist.	»	1000

Più pratico del bagno suindicato è ancora l'uso di acqua semplice pure a freddo (10-12° C.): la sensibilità ottenuta è però alquanto inferiore. Si passa la lastra nel bagno per 6 minuti ad una temperatura di 10-12° C., indi si sciacqua due volte per 5 minuti in alcool metilico fresco e poi si asciuga con un ventilatore. Le lastre ipersensibilizzate non si conservano che 24 ore ». A questo proposito è da notare che una caratteristica comune a tutti i procedimenti d'ipersensibilizzazione è questa: l'emulsione, dopo il trattamento, dev'essere sviluppata entro un limite di tempo variabile secondo la natura del trattamento stesso, ma sempre abbastanza breve.

Ho esposto dettagliatamente uno dei metodi che diremo ad *immersione* per fare risaltare poi la semplicità del metodo che invece seguirò. Aggiungo subito però che il procedimento coi vapori di mercurio, oltre che per la notevole semplicità, si distingue ancora per la sua azione efficace ed uniforme su tutta la superficie dell'emulsione.

L'ipersensibilizzazione coi vapori di Hg. Nota storica.

La spiccata efficacia sensibilizzatrice del mercurio sul bromuro di argento era stata messa in evidenza e descritta da *Baukloh* (1928); l'osservazione di Baukloh però non richiamò molta attenzione. In una pubblicazione del 1933. *Christian Winther* ritornò sull'argomento, controllando alcuni punti delle esperienze di Baukloh. Tuttavia il merito di avere trattato sperimentalmente e con rigore scientifico l'ipersensibilizzazione delle emulsioni fotografiche mediante vapori di mercurio va riconosciuto interamente a due chimici degli « Agfa Ansco Research Laboratories » d'America (U.S.A.): *Fritz Dersch* e *Hermann H. Durr* (1937). In seguito l'azione ipersensibilizzante dei vapori di Hg. è stata verificata dai tecnici più noti delle organizzazioni concorrenti.

Tale azione si manifesta sulla emulsione vergine come su quella già impressionata, anzi in questo secondo caso si ha un aumento di sensibilità ancora maggiore. Del resto il metodo, recentissimo, è tuttora oggetto di studio e di esperienze in laboratorio.

Nell'esporre il fenomeno, allegherò come documentazione e per maggior chiarezza i risultati delle personali verifiche eseguite presso l'Istituto di Fisica della R. Università di Messina.

Dopo l'esposizione e la trattazione del fenomeno, seguiranno alcune considerazioni conclusive di carattere pratico, in apposito capitolo.

Il fenomeno.

Si è accennato incidentalmente alla semplicità del metodo di ipersensibilizzazione mediante vapori di mercurio: in effetti il principio su cui esso si basa è molto semplice.

Si metta in un recipiente qualsiasi (può servire alla prova una comune tank di sviluppo) un tratto di pellicola vergine, libera, ed una piccola quantità di mercurio su un piattino di vetro: è sufficiente anche qualche grammo di tale metallo. Si chiuda quindi ermeticamente il recipiente, lasciandovi la pellicola esposta all'azione dei vapori che emanano dalla superficie del liquido, per un certo numero di ore, p. es. 80 ore: trascorso questo tempo si ritiri la pellicola e si proceda allo sviluppo. La pellicola, che non è stata impressionata dalla luce,

dovrebbe uscire dal bagno di fissaggio trasparente, come di norma avviene quando l'emulsione non è impressionata: invece essa ora presenta un velo grigio di una certa intensità ed uniforme su tutta la sua superficie.

Ciò rivela che l'emulsione ha subìto l'azione dei vapori del mercurio, reagendovi. Da ripetute prove, facendo variare opportunamente il tempo di esposizione della pellicola ai vapori e la superficie d'evaporazione del mercurio, risulta che tale azione si esercita in modo continuo e proporzionalmente alle due quantità variabili: ma solo entro certi limiti.

Per valori troppo piccoli di una di esse la pellicola non subisce alcun effetto; oltre determinati valori, essa risulta sempre completamente nera. Viene naturale a questo punto il desiderio di vedere come si comporti una pellicola così trattata, se adoperata per fotografare. Una prova eseguita impiegando un altro tratto di pellicola esposto per 80 ore ai vapori di mercurio e posando con tempi corretti, darà come risultato dei negativi che sembrano sovraesposti: ciò è quanto dire che la pellicola si comporta come fosse diventata più sensibile. Questo risultato giustifica il nome di ipersensibilizzazione dato al fenomeno. Allo stesso risultato però si arriva trattando coi vapori di mercurio una emulsione non più vergine, ma già impressionata. In altri termini l'ipersensibilizzazione può essere praticata in un'emulsione sia prima che dopo aver eseguito le prese fotografiche: questo punto verrà ripreso più ampiamente tra breve.

In tutte queste prove si è però sviluppata la pellicola appena tolta all'azione del mercurio; è importante tuttavia conoscere anche se gli effetti di tale azione siano permanenti oppure instabili. Si è trovato che sono instabili: cioè la pellicola ipersensibilizzata si mantiene tale solo per un certo periodo di tempo, entro il quale occorre svilupparla. Con opportune verifiche è possibile precisare dopo quanto tempo l'azione prodotta dai vapori comincia a perdere la sua efficacia: ma per ora la cosa va notata solo qualitativamente. Eseguendo poi delle prove su diversi tipi di pellicola si constata che ogni tipo reagisce in maniera propria. Per le ragioni che dirò in seguito, ho fatto le mie esperienze su alcuni tipi d'emulsione, che sono tra i più rapidi che oggi si trovano. Ciò premesso, procedo ad una trattazione specifica del fenomeno illustrandola con i risultati da me ottenuti.

a) Come varia la sensibilità generale dell'emulsione.

Per l'applicazione pratica del fenomeno interessa conoscere se e quali modificazioni esso apporti sulla sensibilità generale, sulla sensibilità cromatica e sulla grana dell'emulsione. Che avvenga effettivamente un aumento di sensibilità generale in un'emulsione esposta ai vapori di mercurio, si può provare subito con la seguente esperienza. Fotografo con la pellicola in prova un soggetto a forte contrasto d'illuminazione; contrariamente alla regola, determino però il tempo di posa basandomi sulle zone in luce del soggetto. Faccio così di modo che le parti in ombra risultino molto sottoesposte. Sul negativo allegato si nota anzi che la esigua quantità di luce riflessa da talune zone in ombra non ha impressionato affatto la pellicola, che risulta trasparente nei punti corrispondenti. Eseguo ora un'altra presa dello stesso soggetto, con i medesimi dati tecnici della precedente, ed espongo la pellicola ai vapori del mercurio, prima di svilupparla. Il negativo è riprodotto a lato di quello normale, perchè si possa confrontarli (figure 4 e 5).

Nella stampa ricavata dal negativo così trattato, mentre i toni bianchi risultano abbondantemente posati, sono d'altra parte chiaramente definite le zone in ombra del soggetto: resta in tal modo provato quindi che il trattamento praticato all'emulsione le ha conferito un effettivo e notevole aumento di sensibilità (fig. 6 e 7).

(È appena necessario avvertire qui che in questa, come nelle seguenti prove, le condizioni di presa e di sviluppo per la pellicola normale e per quella ipersensibilizzata sono state mantenute completamente uguali. Le fotografie venivano eseguite o contemporaneamente con due apparecchi simili o con uno stesso apparecchio, a brevissimo intervallo di tempo l'una dall'altra: in ogni caso le condizioni di luce-ambiente possono essere ritenute identiche. Lo sviluppo dell'emulsione trattata col mercurio, e di quella corrispondente non trattata, avveniva sempre entro il medesimo bagno rivelatore e per una stessa durata. Le coppie di positivi corrispondenti sono poi stampate su carta di uguale gradazione). (Fig. 8 *a* e *b*).

Questi risultati mostrano di quanta utilità possa riuscire la applicazione del fenomeno nella pratica. Circa le modalità di applicazione, ecco quanto ho potuto accertare dietro numerose esperienze condotte presso questo Istituto di Fisica.

I vapori di mercurio esercitano la loro azione sull'emulsione piuttosto lentamente; ciò si spiega considerando che devono agire in profondità nello strato sensibile. Infatti, anche aumentando la superficie d'evaporazione del liquido, si richiede per un risultato efficace una esposizione della pellicola per almeno 24 ore (del resto, dato il piccolo volume del recipiente entro cui viene praticato il trattamento, un aumento eccessivo di tale superficie appare perfettamente inutile).

Ho ricavato i migliori effetti utilizzando una vaschettina con mercurio, di 6 cm² d'apertura, ed esponendo l'emulsione per 48-60 ore in un recipiente di 900 cm³. Occorre aggiungere qui che l'ipersensibilizzazione ha un netto limite; prolungando esageratamente l'esposizione si provocherà solo un aumento d'intensità nel velo, a danno del risultato finale (l'immagine resta velata). Operando poi su diversi tipi di emulsione, ho potuto comprovare come per uno stesso tipo l'aumento di sensibilità è maggiore trattando l'emulsione coi vapori, subito dopo l'esposizione alla luce; in questo caso la sensibilità generale aumenta del 50 %, fino anche al 75 %, mentre nel caso dell'emulsione vergine difficilmente si guadagna più del 50 %. Questo fatto si può notare con esatta definizione nel grafico della figura seguente, che mostra la curva di annerimento di una pellicola pancromatica normale (*A*), e le curve d'una eguale pellicola ipersensibilizzata prima della presa (*B*) e dopo la presa (*C*). (*Pellicola Superpan Agfa*). (Fig. 9).

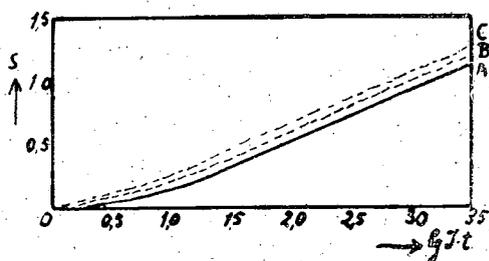



FIGURA 9

Il parallelismo di *B* e *C* con *A* rivela subito che l'ipersensibilizzazione non altera la *gradazione* del film (γ). Tali curve di gradazione, come i valori del velo, possono essere agevolmente rilevate impiegando ad esempio un fotometro a polarizzazione del Martens.

Va ancora notato che l'ipersensibilizzazione non è permanente; cioè un'emulsione ipersensibilizzata, non adoperata entro un certo periodo di tempo, perde il guadagno di sensibilità. Anzi risulta meno stabile dello stesso tipo d'emulsione normale. Conviene perciò, come si è potuto verificare ed ho verificato io stesso, utilizzare e sviluppare la pellicola entro 6-7 giorni dal trattamento. Meglio prima, se possi-

bile; non è prudente ad ogni modo lasciar passare più di otto giorni. Come ultima nota di carattere pratico, è da sconsigliare l'uso di recipienti di latta per effettuarvi l'ipersensibilizzazione; ciò potrebbe causare delle macchie sulla pellicola, dovute verosimilmente ai vapori secondari (ed impuri) dell'amalgama formantesi sulle pareti del recipiente stesso.

È anche provato che l'aumento di sensibilità varia con la temperatura a cui si pratica l'ipersensibilizzazione. Ciò forma l'oggetto degli studi sperimentali particolari di noti tecnici; pertanto non ho approfondito questo lato, limitandomi alle applicazioni del fenomeno a temperatura ordinaria.

b) Controllo della sensibilità cromatica.

Per il fatto già ricordato che il bromuro d'argento non è sensibile alle radiazioni di lunghezza d'onda maggiore di λ 4600 angström, ogni emulsione orto- o pancromatica deve possedere dei *sensibilizzatori* (sostanze coloranti della serie della cianina) per i colori corrispondenti a tali radiazioni. È ora della massima importanza il controllo della sensibilità cromatica in una emulsione ipersensibilizzata. Per tale scopo mi son servito della tavola cromatica di controllo (*Stufenfarbentafel*) dell'Agfa. In essa vi sono quattro bande colorate uniformemente in: rosso, giallo, verde, blu, nell'ordine. A fianco di ciascuna banda è una scala di grigi di intensità varia: un numero a lato di ogni tono ne indica il grado di chiarezza relativa, come si rileva subito osservando che ogni scala di grigi ha una graduazione propria. La relazione va riferita alla sensibilità cromatica dell'occhio umano; il termine 100 — stabilito come base di misura — corrisponde perciò a quel tono di grigio che presenta all'occhio una chiarezza uguale a quella della rispettiva banda colorata. Di conseguenza i quattro grigi distinti nella tavola col numero 100 indicano con le loro diverse tonalità le chiarezze che le rispettive bande colorate presentano al nostro occhio. Gli altri numeri di una medesima scala indicano le chiarezze relative dei vari grigi rispetto a quello del grigio distinto col numero 100.

Appare evidente come riesca in tal modo immediato il controllo della sensibilità cromatica d'un'emulsione; le riproduzioni seguenti, eseguite con emulsione normale (*A*) e con emulsione dello stesso tipo ipersensibilizzata (*B*) fan vedere subito che la sensibilità cromatica non

si àltera per l'azione dei vapori di mercurio. Il grafico aggiunto sotto mostra la curva di sensibilità cromatica dell'emulsione adoperata.

Una prova analoga condotta su materiale pancro- della Casa italiana « Tensi » (pell. Beta) mi ha confermato il fatto; tanto l'emulsione normale che quella ipersensibilizzata presentava la seguente sensibilità per i quattro colori considerati: rosso = 90/100; giallo = 80/100; verde = 75/100; blu = 110/100 (fig. 10 A, B e fig. 11).

c) Controllo della grana d'argento.

Un terzo punto importante è il controllo della grana d'argento nell'emulsione ipersensibilizzata. (Qui conviene notare come il termine emulsione venga impropriamente usato, giacchè i prodotti fotografici depositati sul supporto di vetro o di celluloide non sono allo stato di emulsione, nel significato tecnico del termine). In ogni emulsione al bromuro d'argento in gelatina, l'alogenuro è presente in cristallini (*granuli*), semitrasparenti o opachi, di varia forma: triangolare, esagonale, lamellare. I granuli più grossi misurano un diametro di circa 1/200 mm.; i più piccoli restano invisibili anche ai più potenti microscopi. È ovvio che la grandezza dei granuli ha una grande influenza nel processo d'assorbimento della luce; ciò porta che le qualità d'un'emulsione variano secondo la dimensione media dei cristallini d'alogenuro. Più chiaramente, la sensibilità e la gradazione (contrasto) d'un'emulsione dipendono dalla dimensione dei cristallini e dalla proporzione di cristallini di ciascuna dimensione: approssimativamente, si può dire che se i granuli sono quasi tutti piccoli, l'emulsione è meno sensibile ma meglio contrastata, mentre se i granuli sono vari (con una certa percentuale di granuli più grossi) l'emulsione perde in contrasto ma guadagna in sensibilità.

Tutte le pellicole più sensibili presentano quindi una grana più grossa. Senza ripetere ciò che in proposito ho già detto, basterà notare che il problema della grana è tra i maggiori della Fotografia; la verifica che segue appare quindi della più grande importanza pratica.

Una verifica in prima approssimazione può esser fatta ingrandendo fortemente due corrispondenti negativi, l'uno normale l'altro ipersensibilizzato; da essa non si rileva alcun influsso sulla grana dell'emulsione ipersensibilizzata (un aumento in grossezza è invece visibile se l'emulsione è stata lungamente esposta al vapore di mercurio).

Per maggiore esattezza ho effettuato un controllo al microscopio

su due negativi c. s. impressionati con una stessa quantità di luce, senza riscontrare una differenza apprezzabile nella grana: le figure 12 e 13 illustrano questo risultato. Si può quindi asserire che l'ipersensibilizzazione non influisce praticamente sulla grana dell'emulsione; è questa una caratteristica che può rendere utile l'applicazione del fenomeno in determinate circostanze.

Interpretazione del fenomeno

I risultati delle esperienze riferite nel capitolo precedente si possono riassumere nelle seguenti considerazioni:

1) la sensibilità generale d'un'emulsione aumenta in modo notevole in seguito al trattamento coi vapori di mercurio;

2) l'aumento di sensibilità è maggiore se il trattamento viene praticato sull'emulsione dopo la presa, anzichè prima;

3) l'emulsione così ipersensibilizzata si mantiene tale solo per breve tempo;

4) la grana d'argento non subisce ingrossamento apprezzabile;

5) la sensibilità cromatica dell'emulsione resta invariata.

Oltre a queste considerazioni, per potere intendere meglio la possibile azione dei vapori di mercurio sull'emulsione fotografica, giova ancora tener presente che:

a) l'emulsione esposta eccessivamente ai vapori di mercurio risulta intensamente velata, sino alla completa opacità;

b) l'emulsione ipersensibilizzata, non sviluppata entro un certo limite di tempo, perde, con l'aumento di sensibilità, anche un po' della sensibilità propria.

Tutto ciò fa ritenere che l'azione dei vapori, mentre non altera le sostanze coloranti dell'emulsione, interessa principalmente — se non esclusivamente — i centri sensibili dell'alogenuro d'argento. L'osservazione 2) fa poi distinguere il caso in cui l'ipersensibilizzazione viene effettuata prima dell'esposizione della pellicola alla luce, ed il caso in cui questa precede quella. Il secondo potrebbe anche dirsi un « rinforzo dell'immagine latente ».

A questo punto è opportuno però richiamare, anche in sommi capi, la sensibilizzazione del bromuro d'argento e gli effetti dell'azione della

luce sull'alogenuro (formazione dell'immagine latente), per potere poi cercare una spiegazione ai fatti osservati.

a) la fotochimica dell'AgBr

La questione della sensibilizzazione del bromuro d'argento ha interessato la tecnica e la scienza sin dalla fabbricazione della prima emulsione al bromuro in gelatina. Vari fattori di sensibilità, senza nociva influenza sulla grana, furono progressivamente individuati tra le sostanze organiche (tannino), inorganiche (ammoniaca), minerali (ioduro d'argento). Venne osservato ancora che la gelatina stessa ha una parte attiva di grande efficacia, e su questo punto furono particolarmente intensificate le ricerche. *S. E. Sheppard* riuscì, dopo tanti sforzi, operando su grande quantità di gelatina, ad individuare il corpo attivo per eccellenza, che egli identificò nell'isosolfocianato d'allile. Lo stesso Sheppard stabilì la probabile reazione di questo composto sull'ammoniaca proveniente dall'alterazione della gelatina stessa e, successivamente, sul bromuro d'argento con trasformazione di alcune molecole di questo in solfuro, come risultato finale. Si è accertato così che non la gelatina in sè, ma le particelle estranee (impurità), che essa contiene, esercitano l'azione sensibilizzatrice sull'AgBr. La questione fondamentale sull'influenza di tali impurità nel processo fotochimico dell'alogenuro d'argento non è ancora ben chiara; fra gli altri, i francesi *André Charriou* e *Suzanne Valette* vi dedicano attualmente particolari studi. Concordemente però oggi viene assegnato alle particelle estranee un ruolo di grande importanza, anzi si arriva ad attribuire loro una importanza esclusiva ammettendo (e lo suppongono anche *R. Hilsch* e *R. W. Pohl* - Annalen der Physik, 1938 Seite 155), che il bromuro d'argento puro sia poco sensibile alla luce. Le impurità sono costituite principalmente, come è stato mostrato, da particelle di solfuro; e si presume che esse provocano sui cristallini di AgBr dei centri (macchie) di Ag_2S e di Ag colloidale, i quali, secondo le più recenti teorie, sarebbero i punti di partenza dello sviluppo dell'immagine. Tali teorie sull'influenza dei centri sensibili nel meccanismo fotochimico dell'esposizione alla luce d'un'emulsione, sono varie ed abbastanza controverse: nessuna peraltro può avvalorarsi di prove sperimentali. In realtà, il solo fatto accertato è che lo sviluppo ha inizio da « centri di sviluppo » e che un centro, per poter essere sviluppabile, deve avere nella sua superficie o vicinissimo ad essa una particella di argento al di sopra di una certa grandezza minima. L'azione della

luce quindi, direttamente o indirettamente, provoca un ingrossamento nelle macchie di Ag libero che sono presenti nei nuclei sensibili (vedi figura 14).

La figura mostra, schematizzato, un cristallo esagonale di AgBr con un nucleo (considerevolmente ingrandito) di Ag_2S, e su questo nucleo, una macchia di Ag libero. Prima dell'esposizione alla luce, questa macchia è estremamente piccola. Dopo l'azione della luce, secondo le recenti teorie, l'Ag_2S ha dato origine ad una macchia d'Ag molto più importante e che può essere sviluppata. Se, in verità, nessun dato sperimentale permette di affermare che questo ingrossamento della macchia si sia effettuato a spese dell'Ag_2S o dell'AgBr, è certo tuttavia che esso è avvenuto.

[da Photography di C.-K. Mees]

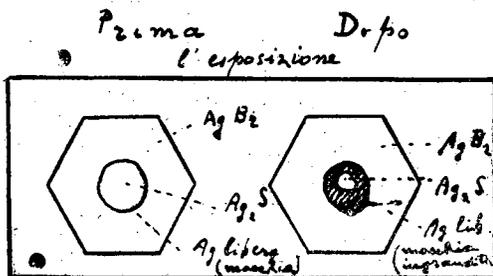
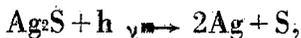



FIGURA 14

Quale può essere in questo processo il ruolo dei nuclei sensibili? Tutte le interpretazioni cui ora accennerò scartano la semplice fotodissociazione del solfuro d'argento secondo lo schema:

$$Ag_2S + h\nu \rightarrow 2Ag + S,$$

perchè, se ciò avvenisse, la sensibilità spettrale dell'emulsione dovrebbe essere quella del solfuro, non del bromuro d'Ag. L'ipotesi di *Hickmann* cerca di spiegare il processo da un punto di vista chimico. Secondo questa ipotesi, il nucleo di solfuro d'argento assorbe il bromo, liberatosi per fotodissociazione dall'AgBr del granulo che lo circonda, dando luogo a formazione di argento libero. Questa quantità di argento si aggiunge a quella effettuata dall'azione della luce sul bromuro, sicchè la totale formazione di Ag libero risulta notevolmente accresciuta.

Nelle investigazioni condotte in laboratorio dell'inter-azione tra il solfuro ed il bromuro d'argento non si è mai osservata veramente la for-

mazione di Ag; tuttavia non si esclude che questa possa effettuarsi nelle particolari condizioni in cui si trovano i granuli di alogenuro nell'emulsione fotografica. Il già citato Sheppard, che studiò particolarmente la questione dei sensibilizzatori, suppone invece che i nuclei di Ag_2S, presenti nelle impurità della gelatina, provocano solo una deformazione nella struttura dei granuli d'alogenuro; agendo poi durante lo sviluppo, a concentrare gli atomi Ag fotochimicamente ridotti, intorno a sè stessi, in modo da formare un germe di Ag metallico sufficiente a rendere sviluppabile il granulo. Secondo Sheppard infatti i centri di solfuro sono disposti nei cristallini AgBr in forma di lamella, tra due facce di cristallizzazione: la luce, colpendo uno di tali centri, libera una carica elettrica che, propagandosi lungo la lamella, attraversa così il cristallo causandone il cambiamento di struttura.

Una terza ipotesi, basata sulla accertata fotoconduttibilità degli alogenuri d'argento e dovuta ad *A. P. H. Trivelli*, cerca di spiegare il fenomeno come conseguenza di un processo di fotoelettrolisi (deposizione di Ag sul germe primitivo).

Ulteriori chiarimenti sul processo di assorbimento della luce da parte del bromuro d'argento con aggiunta di particelle estranee, hanno dato in un recentissimo articolo *Stasiw* e *Teltow*, del Laboratorio Zeiss-Ikon di Dresda. In esso viene tratta una possibile interpretazione del fenomeno, basandola tanto sui modelli atomici, dal punto di vista della Chimica, come sui fondamenti della Meccanica quantistica. I centri Ag_2S rendono anzitutto possibile la presenza di uno o più atomi di argento colloidale nel cristallo di bromuro, legandoli a sè per aggiunzione e formando in tal modo un complesso unico sensibile alla luce.

Infatti atomi Ag isolati nel reticolo AgBr non si poterono mai osservare sperimentalmente; ed inoltre, secondo *Bodenstein*, argento atomico non è stabile anche per ragioni energetiche, nel reticolo AgBr inalterato, mentre lo è in punti alterati p. es. nella vicinanza di intrusioni estranee (come Ag_2S). Il complesso sensibile potrebbe avere uno dei seguenti schemi:

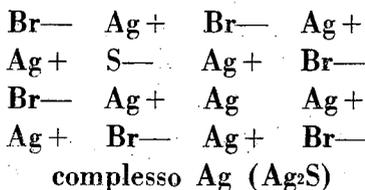
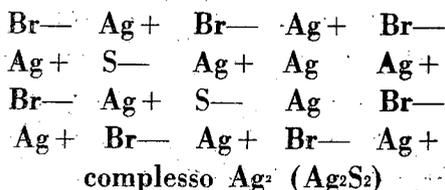
FIGURA 16

Br^-	Ag^+	Br^-	Ag^+
Ag^+	S^{--}	Ag^+	Br^-
Br^-	Ag^+	Ag	Ag^+
Ag^+	Br^-	Ag^+	Br^-

complesso Ag (Ag_2S)

FIGURA 17

Br^-	Ag^+	Br^-	Ag^+	Br^-
Ag^+	S^{--}	Ag^+	Ag	Ag^+
Br^-	Ag^+	S^{--}	Ag	Br^-
Ag^+	Br^-	Ag^+	Br^-	Ag^+

complesso Ag_2 (Ag_2S_2)

Siffatti complessi con Ag assorbito rendono comprensibile la fotochimica nel campo di assorbimento di legame, p. es. secondo il seguente rozzo schema: $S^{--} + h\nu \rightarrow S^{-} + e^{-}$ *a*).

Cioè un S^{--} assorbe un quanto di luce dissociando un S^{-} ed un elettrone, e dà nel reticolo: $S^{-} + Ag \rightarrow S^{--} + Ag^{+}$ *b*).

Cioè l'atomo Ag assorbito reagisce con l'ione S^{-} e forma una molecola Ag_2S. Il complesso ha perduto un elettrone, ma il suo assorbimento non è cambiato. Naturalmente gli schemi *a*) e *b*) danno solo una figura molto grossolana dei rapporti reali.

L'assorbimento di luce nel complesso deve in ogni caso condurre nel reticolo all'emissione di un elettrone, senza che si cambi lo spettro di assorbimento.

Per la fotochimica nel campo dell'assorbimento proprio, al noto schema del processo secondario: $Br^{-} + h\nu \rightarrow Br + e^{-}$ *c*);
si fa seguire l'altro: $Br + Ag \rightarrow Ag^{+} + Br^{-}$ *d*).

Cioè l'atomo Br si diffonde e colpisce un complesso (Ag_2S), reagendo con l'atomo Ag ivi assorbito e dando un ione Br^{-} ed un ione Ag^{+}. Il complesso ha perduto così il suo atomo d'argento, però il suo assorbimento non è cambiato.

Ad uguale conclusione si può arrivare anche interpretando il processo sulle basi della Meccanica quantistica; ma qui basta solo ricordare ciò.

Segue poi la riduzione dell'argento (nella formazione di colloidi) secondo lo schema: $e^{-} + Ag^{+} \rightarrow Ag$, noto anch'esso.

Richiamate queste indispensabili nozioni, si può cercare ora di spiegare in rapporto ad esse l'azione ipersensibilizzatrice dei vapori di mercurio sulle emulsioni fotografiche.

B) l'azione dei vapori di Hg.

Ipotesi di Dersch e Durr. — In base alla comune conclusione di queste recenti teorie sull'importanza dei germi d'argento, Dersch e Durr hanno dato la seguente interpretazione per l'azione dei vapori di mercurio sull'emulsione fotografica.

Si può ammettere che i germi d'argento assorbono atomi Hg formando amalgama: in seguito a tale accettazione di mercurio si viene a costituire un germe di grandezza notevolmente maggiore, ciò che porta di conseguenza un aumento di sensibilità nel granulo d'alogenuro. Prolungando ancora l'azione dei vapori, il granulo diventa sviluppa-

bile anche senza illuminazione, per ulteriore assorbimento: si è visto infatti sperimentalmente come si può ottenere in tal modo la pellicola completamente velata. La maggiore evidenza dell'effetto riscontrata nel trattamento praticato sull'emulsione già impressionata, si spiega considerando che nei granuli illuminati i germi hanno una maggiore quantità d'argento, e corrispondentemente la probabilità che gli atomi Hg vengano assorbiti è maggiore.

Il graduale ritorno (fino a scomparire) dell'ipersensibilizzazione e la diminuzione di sensibilità osservata in un'emulsione ipersensibilizzata non adoperata entro il tempo utile, vengono chiariti rispettivamente da una parziale perdita di Hg per rievaporazione e da una possibile formazione di sali di mercurio (agenti da desensibilizzatori in modo noto), che può avvenire durante la sistemazione del mercurio stesso.

Osservazioni. — Se la formazione di amalgama appare molto accettabile ed in accordo con la instabilità del fenomeno, si può tuttavia toccare qualche punto della interpretazione ora riferita, con le seguenti considerazioni.

Si è visto (cap. II, *a*) come l'aumento di sensibilità non superi un determinato valore; vale a dire che prolungando ulteriormente il trattamento, i granuli d'alogenuro diventano sviluppabili anche senza illuminazione, ma la loro sensibilità alla luce non cresce più, mentre si constata un aumento notevolissimo nella grossezza della grana ridotta. Quest'insieme di cose suggerisce di ammettere che l'azione del vapore di mercurio si eserciti non soltanto sui centri sensibili, ma ancora sul bromuro d'argento. Si potrebbe accettare che l'effetto di ipersensibilizzazione sia dovuto all'azione del mercurio atomico sui nuclei di sensibilità; l'azione dello stesso Hg sul bromuro concorrerebbe solo a rendere sviluppabile il granulo, causando il velo che si riscontra nelle emulsioni eccessivamente esposte ai vapori. Ma non si può del tutto escludere che l'azione del mercurio sull'AgBr possa anche cointeressare l'ipersensibilizzazione (anche in questo caso l'effetto sarebbe ovviamente più efficace dopo l'azione dissociante della luce). Ancora incerta è l'azione che il vapore di mercurio esercita sui centri di sensibilità; si può pure pensare che il mercurio , atomico, agisca sul complesso sensibile p. es. della figura 16 e formi un nuovo complesso Ag (HgAgS); rendendo così possibile da una parte l'aggiunta di un altro Ag al germe di argento, e concorrendo d'altra parte ad un ruolo

di vero e proprio sensibilizzatore entro il nucleo sulfureo. A tale nucleo è lecito, seguendo la teoria di Sheppard, attribuire una sensibilità per sviluppo più che per esposizione; e resta in tal modo chiara anche la circostanza che l'ipersensibilizzazione si manifesta con maggior evidenza sull'emulsione già impressionata. Per ciò del resto parla un altro fatto noto: se un'emulsione normalmente esposta deve essere sviluppata mediante un rivelatore a grana fina che richiede un tempo di posa supplementare, si può invece ipersensibilizzare l'emulsione e sviluppare in tempo normale, con uguale risultato.

Come ultima nota, la diminuzione di sensibilità osservata in una emulsione ipersensibilizzata e non sviluppata nel tempo utile, si può spiegare (ammettendo sempre la formazione di HgAg) come dovuta anche a parziale perdita di argento dell'amalgama; è certo infatti che la decomposizione d'un'amalgama oltre a risolversi in una scissione del mercurio dal metallo, con conseguente evaporazione dello stesso mercurio, interessa anche in parte il metallo che vi è partecipe: ciò nel senso che tale metallo si libera in parte insieme col mercurio.

Come risulta da tutto ciò, per l'interpretazione del fenomeno si procede ancora sul terreno della possibilità; in effetti la questione è strettamente connessa con quella importantissima sulla formazione dell'immagine latente, che non ha ancora una teoria assolutamente certa. Lo studio di tale fenomeno è perciò del più grande interesse per la Scienza e per la Tecnica; esso è oggi attivamente (se pur limitatamente) curato e non mancherà di dare il suo contributo per il progresso di entrambe.

Conclusioni.

Gli studi sinora compiuti e che tuttora si compiono sulla azione ipersensibilizzatrice dei vapori di mercurio sulle emulsioni fotografiche, tendono naturalmente allo scopo di renderne possibile un'applicazione vantaggiosa nel campo pratico. Non sarà quindi inutile accennare qui alcune possibilità di impiego di questo interessante fenomeno, in base alle caratteristiche ora controllate. Anzitutto il notevole aumento di sensibilità che acquista un'emulsione ipersensibilizzata, può indubbiamente essere utile nella fotografia e più ancora nella cinematografia di «attualità». In questo campo infatti sia il fotografo come l'operatore sono spesso costretti a lavorare in condizioni di luce sfavorevoli, con risultati talvolta inutilizzabili; specialmente l'operatore,

giacchè il fotografo può esporre la sua pellicola (per apertureé d'obbiettivo uguali) con tempi di posa maggiori di quello minimo consentito dalla ripresa cinematografica, che comporta una cadenza di 24 fotogrammi al secondo. Il vantaggio recato in questo campo da un ulteriore aumento di sensibilità, che lascia inoltre inalterata la grana dell'emulsione, è di una evidenza così palese da non richiedere altre parole. Ricorderò quindi soltanto un caso dei più importanti in cui venne sfruttata con successo l'ipersensibilizzazione prodotta dai vapori di mercurio, che mi fu dato come esempio dal dr. ing. Piero Portalupi, del Centro Sperimentale di Cinematografia. Per l'incoronazione dell'attuale re Giorgio d'Inghilterra, gli operatori della Casa americana Paramount ebbero assegnato un piccolo angolo nella cattedrale di Westminster donde riprendere la cerimonia, senza inoltre possibilità di disporre sorgenti di luce ausiliaria che attenuassero le ombre eccessive: la nota rigidità inglese in tema di usi e di etichetta, si opponeva alle pur naturali esigenze della ripresa. I tecnici americani ovviarono da un lato alla impossibilità di spostamento con l'impiego di tutti i mezzi dell'Ottica fotografica; dall'altro lato poterono compensare la insufficienza d'illuminazione ipersensibilizzando la pellicola girata. Naturalmente in questo, come in simili casi, l'emulsione adoperata è sempre la più rapida che offre il momento; è per ciò che le osservazioni sperimentali del presente lavoro sono state condotte su alcuni dei tipi più sensibili delle emulsioni odierne.

L'applicazione del fenomeno si presenta tuttavia consigliabile anche in altre circostanze. È risaputo che l'ipersensibilizzazione non influisce praticamente sulla grana dell'emulsione: ora, alle volte, il fotografo può avere interesse di ricavare dei forti ingrandimenti dai suoi negativi, ed in tali occasioni può convenire l'impiego di un'emulsione rapida ed ipersensibilizzata invece di un'altra più sensibile ma con una grana molto più evidente. Le altre caratteristiche notate (effetto uniforme su tutta la superficie dell'emulsione, invariabilità della gradazione e della sensibilità cromatica), concorrono a rendere pratica l'applicazione di questo fenomeno, che per la sua semplicità si rende possibile anche a dilettanti di media capacità. In questo campo anzi esso può venire applicato in molteplici casi: e da una più larga applicazione verranno indubbiamente suggerite vantaggiose modifiche al procedimento stesso.

MICHELE NESCI

BIBLIOGRAFIA

F. Dersch und H. H. Durr: *Ubersensibilisierung photographischer Emulsionen durch Quecksilberdampf*, in « Veroffentlichungen Agfa », bd. V (Leipzig, 1937).

O. Stasiw und J. Teltow: *Zur Photochemie der Silberhalogenide mit Fremdionenzusatzen*, in « Annalen der Phisik », 30 August 1941.

L. Lobel et M. Dubois: *Manuel de Sensitométrie* (Paris, 1929).

A. Charriou et S. Valette: *Recherches sur la gélatine photographique* (Paris, 1938).

Kistiakowski: *Photochemical processes* (N. Y. 1928).

Neblette: *Photography* (N. Y. 1939).

J. Eggert: *Chimica fisica* (Milano, 1938).

S. Guida: *Il Fotolibro* (Milano, 1941).

Recensioni

WOLFANGO ROSSANI: *Il cinema e le sue forme espressive* (*Appunti di critica estetica*) - Quaderni di « Termini », n. 11 - Fiume 1941, pag. 166.

Tra le ultime pubblicazioni stampate in Italia sul problema estetico del film « Il cinema e le sue forme espressive » di Wolfango Rossani merita un posto di particolare risalto per la rigorosità scientifica con cui è condotta e per le conclusioni che raggiunge. Al Rossani non sfugge che, per trattare il problema del cinematografo, s'impone anzitutto una risolutiva revisione delle teorie estetiche crociane, in base alle quali una inesorabile divisione distingue *arte* e *non arte*; il tentativo pertanto che l'autore compie, impostando il proprio saggio, è di pervenire alla dimostrazione della seguente tesi: che sia possibile una gerarchia artistica. Benedetto Croce, col principio lirico dell'arte come intuizione pura, arriva a conclusioni che possono considerarsi senz'altro negative in rapporto fra cinema e arti originarie. Al lume del saggio che ora prendiamo in esame il cinema non è però escluso dalle manifestazioni dello spirito di cui va tenuto seriamente conto. Il Rossani, davanti a un così impegnativo tema, non pensa di averlo esaurito nelle sue linee fondamentali; ma crede, e secondo noi non ingiustamente, « di aver apportato un contributo teorico, ai numerosi altri, sulle tracce di una concezione estetica che, se non è nuova, è tuttavia agli albori dei suoi veri sviluppi ».

Una meditata premessa, importante ai fini della chiarificazione propostasi dall'autore, apre il saggio. Rossani comincia con l'osservare come spesso « faziosamente negativi » siano gli atteggiamenti degli uomini d'intelletto verso la cinematografia, per la sola ragione che non rientra nel numero delle arti naturali e liberali. Un pregiudizio sostenuto da un'errata valutazione dei mezzi espressivi del cinema li accompagna. Rossani si propone di convincerli risalendo alla radice di questo pregiudizio, dimostrando il superamento ormai raggiunto « di quel sistematismo filosofico che in base al problema astratto dell'arte ha finito per dimenticare le espressioni singole, particolari della realtà spirituale (i momenti individuali) » (pag. 13), e che fa perno sul principio crociano che da un lato sia l'arte e dall'altro la non-arte,

escludendo una valutazione gerarchica delle varie espressioni artistiche. Tilgher, (« Estetica », 1935) intuì la debolezza di questa posizione crociana e risolse con una visione tutta personale il problema, creando una separazione insormontabile tra vita reale e vita artistica come *amor sui*, cioè autosufficienza assoluta. Alcuni crociani, inoltre, han fatto un tentativo per risolvere il quesito così come si presenta inizialmente, affermando che « essendo la poesia frutto di voluzioni e sentimenti, classificati in due ordini diversi: quello delle voluzioni etiche e quello delle evoluzioni economiche, essa in genere li potenzia tutte e due. Tuttavia si può spesso notare il prevalere di un ordine sull'altro. In questo caso diremo che la poesia maggiore è quella che *potenzia i sentimenti etici*, poesia minore *i sentimenti economici*. Tesi, questa, schiettamente crociana, dove solo in apparenza sembra lumeggiata una possibilità di classificazione gerarchica » (pag. 23).

Aldo Capasso, infine (« Saper distinguere », vol. I, 1934), opponendosi al concetto crociano, pensa che la poesia, quando sia veramente tale, non trascende la pratica, ma anzi vi si incorpora per fare tutt'uno con essa, tentando con questo mezzo che, a giudizio del Rossani, rivolta il senso filosofico, di annullare le distinzioni gerarchiche. Di fronte a tutte queste contrastanti opinioni l'autore adotta questa risoluzione: « assumere il problema dal punto di vista crociano non è possibile appunto per le ragioni su esposte; dall'altra aderire al teorismo capassiano significa togliere alla poesia il suo autentico valore di universalità, o almeno desautorarla dal suo carattere di attività che trascende gli effetti pratici » (pag. 29). Ma è possibile appunto per questo « stabilire *un'arte maggiore e un'arte minore proprio seguendo la parabola che congiunge il polo del divenire non-necessario* (della pratica o dell'oratoria) *a quello dell'essere necessario* (la unicità dell'arte e la sua ascesi alla purificazione) » (pag. 34). La questione così impostata offre al Rossani le possibilità, su un terreno critico, di stabilire un'arte minore da una maggiore.

Superato questo primo non agevole scoglio, che lo ha spinto in una serrata dissertazione filosofica, e stabilita una gerarchia artistica, necessaria per la dimostrazione delle proprie tesi, il Rossani prende a parlare del cinema come di una forma d'arte, investendo estesamente il problema nel capitolo che segue la premessa e che si intitola « Il cinema e le arti originarie ». « Per escludere il cinema dal grande campo dell'estetica, cioè per togliersi qualunque requisito d'arte, alcuni critici si sono proposti di dimostrare che esso non ha le caratteristiche di una arte originaria, come la pittura, la poesia, la musica, ecc. nate con l'uomo e con le sue inalienabili necessità spirituali, ma è un semplice prodotto della tecnica moderna, sorto con la civiltà meccanica e legato in tutto, nelle sue manifestazioni spurie, alla varia composizione e scomposizione delle altre arti. Il cinema dunque, per costoro, vivrebbe da parassita, sfruttando l'unione di arti che, per natura, sono isolate » (pag. 41). Ma il cinema, anche se è un'arte composta, in quanto si avvale di disparati elementi, mantiene « nel suo significato figurativo-emotivo, una esigenza che è possibile in certo senso definire originaria, e non perchè l'uomo vi si senta interiormente spinto, ma perchè essa viene incontro a un interesse che nasce

con lui... Vi può essere benissimo un risultato che, ottenuto coi mezzi tecnici, venga ugualmente incontro a profonde e sentite necessità originarie dell'uomo » (pag. 46-47).

Un altro diffuso pregiudizio è che il cinema si attacca direttamente al teatro come una spontanea filiazione. Rossani lo affronta in un capitolo intitolato appunto « Cinema e teatro », proponendosi di sgombrarlo dal terreno.

Il cinema — e Rossani ne è profondamente convinto — non è nato da una propaggine teatrale: ha sfruttato il teatro per quel che gli poteva servire ma se ne è distaccato nel procedimento in cui realizza la propria narrativa. L'apparente identità di forme o strutture empiriche di teatro e cinema è sopravanzata da una profonda differenza di contenuto.

La fusione di disparati elementi propri anche del teatro (attori, dialogo, ecc.) conferisce al film una unicità che sfugge all'opera teatrale. Il teatro porta giorno per giorno sulla scena l'azione puntualizzata nella parola che è l'unico mezzo veramente eterno che esso possegga. Nel cinema il racconto si trasforma in uno « svolgimento analitico, *unico ed ineliminabile* » che in un modello ideale viene fissato una volta per sempre. « Nel teatro l'opera d'arte c'è anche se non è rappresentata, nel cinema l'opera d'arte c'è solo in quanto è rappresentata » (pag. 57). « Il teatro dà forza alla sintesi espressiva (valori di resultato), il cinema cerca l'analisi (valori di svolgimento). Il teatro è tutto nel *verbo*, il cinema lo assume solo come un contributo collaterale a tutti gli altri, che si possono manifestare anche senza di lui » (pag. 58).

Su queste affermazioni si può rintracciare, col Rossani, quale sia la differenza estetica fra le due forme d'espressione; ma l'autore non tralascia di mettere un punto d'interiezione anche sulla loro *differenza storica*. Infatti, se il teatro sorge coll'uomo etico e ne svolge il sentimento religioso prima di passare al dramma moderno, il cinema è frutto di una maturità razionale. Questi due generi composti — conclude l'autore — possono prosperare collaterali, senza tema di fondersi l'uno nell'altro, per il loro carattere autonomo.

Un altro importante capitolo del saggio in parola è il quarto, dedicato al cinema come arte composta. Viene qui toccato uno degli argomenti che vieta a molte intelligenze di accostarsi allo schermo, la negazione cioè, nei riguardi del cinematografo, di ogni valore d'arte, « per la sua incapacità diremo trasfiguratrice dovuta alla preponderanza degli elementi pratico-mediati che si frappongono fra il creatore e la sua opera » (pag. 61).

Per rimuovere questa convinzione, che non è poi che la conseguenza del problema stesso della creazione dell'opera d'arte, la quale, specialmente in nome dei contributi crociani, risulterebbe come il frutto inalterabile di di una intuizione individuale, l'autore esamina anzitutto il processo creativo, con cui si realizza l'opera cinematografica, confutando insieme la tesi contraria di Vittorio Collina, che nel suo « Il cinema e le arti » sostenne l'impossibilità per il regista di fondere in unità d'arte le diverse forme di espressione che concorrono a creare l'opera cinematografica. Sull'argomento l'autore trae la conclusione che « non è sempre detto che un'opera d'arte debba essere il frutto di una sola individualità agente ed esclusiva, sebbene sia vero che essa

trova la condizione migliore nell'ispirazione di un unico spirito creativo e informatore » pag. 66).

Sostenuta l'esistenza di un'arte cinematografica, il Rossani riprende l'ipotesi, già avanzata dal Margadonna, dal Ragghianti e da Alberto Consiglio, che la medesima arte abbia un carattere eminentemente figurativo.

Poichè il cinema coglie il movimento espressivo nella successione delle immagini che, così come si presentano nel fotogramma, costituiscono il suo ineliminabile valore narrativo, ne consegue l'alta importanza del fotogramma, messa in evidenza dall'autore in apposite pagine; dove il fotogramma risulta come « l'unico elemento su cui possa concretarsi il simbolismo ideografico del regista. Gli aspetti plastico-figurativi del fotogramma, uniti al suo valore poetico d'evocazione (creazione ambientale, psicologica ecc.) costituiscono la tematica entro la quale l'idea si fa strada per diventare *forma cinematografica* » (pag. 83).

Un'altra questione che sta a cuore dell'autore è quella della concentrazione del tempo e, conseguentemente, dell'azione che è il fondamento stesso della cinematografia. L'autore è d'opinione che l'abolizione del tempo reale nel cinematografo contribuisca in sommo grado alla possibilità di dar forza ai valori analogici, allusivi delle cose. Questo, aggiunge, lo possiamo vedere in qualunque film autentico, dove il saltuario alternarsi dei piani e delle riprese costituisce la materia espressiva (allusivo-simbolica) e quindi narrativa, in senso stretto, del cinema.

Le conclusioni che si detraggono dal saggio del Rossani, che egli stesso riassume dopo un personale paragone fatto fra cinema e romanzo, che vuol essere in un certo modo la riprova — che ci è parsa alquanto arbitraria — che il primo è la continuazione del secondo, nell'ambito di un nuovo linguaggio figurativo-ideografico, sono le seguenti. Il cinema realizza la sua spiccata autonomia nell'unità-molteplicità dei dati pratici che lo costituiscono di fronte alle arti originarie. Ha però lo svantaggio di conservare con maggiore resistenza di queste ultime una immanente preponderanza di energie limitatrici che gli rendono oltremodo difficile il distacco *artistico* dalla vita: ciò che impedisce il linguaggio filmistico consegua risultati integrali di forma e di stile sebbene ad una forma e a uno stile esso arrivi nelle sue espressioni migliori.

Sulla scala della gradazione spirituale dell'arte il cinema oscilla da una fase *illustrativa* ad una fase *decorativa*. (È la distinzione berensoniana di illustrativo e di decorativo, già stabilita anche dallo Herbart e dal De Sanctis, che l'autore ripropone applicandola al cinematografo). L'emozione cinematografica che scaturisce da un testo illustrativo non si differenzia in qualità ma in quantità dall'emozione reale della vita. Il cinema trova quindi il suo primo grado evolutivo nell'illustrazione dei fatti della vita, ma può toccare mete più alte, diventare cioè decorazione, ascendendo dal *soggetto* alla *forma*.

Ma la conclusione più importante dove si ferma il Rossani è quella per cui il cinema, in quanto arte composta da elementi in sè divisi, e sfuggente quindi alla catalogazione intuizionistica, gli fa respingere il sistema crociano —

che proprio con l'avvento del cinema viene a dimostrare la sua incrinatura — piuttosto che rigettare il cinema dal piano dell'arte perchè non rientrante nelle caselle di questo sistema ormai formato e fissato in tutte le sue logiche proporzioni. Wolfango Rossani supera il dilemma respingendo senza esitazione l'estetica crociana e ritraendone le illazioni che lo riguardano, cioè che è legittimo ritenere un concetto di gerarchia delle espressioni artistiche e che nel quadro di una nuova concezione filosofica dell'arte il cinema può trovare la sua giustificata collocazione.

MARIO VERDONE

LO DUCA: *Histoire du cinéma* - Presses Universitaires de France. [Collezione *Que sais-je?*, 81]. Avec 85 illustrations de Charlie Chaplin, Emile Cohl, Picasso, Walt Disney, Mimma Iudelli, Jan Mara. - Pag. 135, in-8° - Parigi, 1942.

Circa mezzo secolo fa, si sarà potuto concepire il sospetto che i fantasmi manipolati su una materia così caduca, qual'è la celluloide, con un puro senso di labile giuoco meccanico, di larvale e quasi ironica consistenza, sarebbero un giorno o l'altro caduti nel giro disciplinato e rigoroso della critica storica e della scienza filologica? Pochi, pensiamo, o nessuno forse, dei primi « istrioni », dei padri putativi dei fantasmi pubblici, avrebbero osato credere che le loro creature, crescendo di misura di precisione di significato di valore, penetrando con una invadenza sempre meno discreta e timida nel cuore della gente comune o non comune, avrebbero dato il piglio appunto a tutto uno speciale e curioso reame del fantastico sociale, proletario o borghese, intellettuale o irriflessivo, degno delle cure che gli uomini sogliono dedicare pazientemente a tutti gli oggetti concreti o segreti di una qualsiasi storia.

L'incertezza di questa materia, fatta quasi di niente, con tutto un al di là naturale e semplice che era una rivelazione ambigua, aveva già in sè i germi e il sospiro di una bellezza eccezionale e di possibilità formali che potevano esigere un'adesione sensibile fino allo spasimo più facile, più elementare, da parte del cuore di noi poveri ragazzi, poi di noi uomini disillusi, oppure da parte della piccola intelligenza monotona dei borghesi, o infine della pessima smoderata intelligenza degli esteti. Nella selva foltissima della testa umana (un pubblico qualunque è una testa umana), il cinema si insinuava con energia assoluta incontrollata persuasiva incisiva, e con una possibilità non tanto di « spettacolo », ma piuttosto di verità surricordata, trascinata a un fiato meccanico, a un chiasmo elementare di luce e ombra. Adesso che è così facile esigere dal cinema un decreto di storicità, di storia anzi, abbiamo passato l'elenco fittizio e trasparente dei suoi contenuti morali narrativi e lirici a versatili amministratori o a modesti cancellieri della pubblica gestione, che tengono i conti in un senso strettamente filologico della partita aperta dal cinematografo al credito di una storia, così curiosa. È nata così la « storia del cinema ».

Pensiamo anche a un'altra cosa: è possibile che un giorno la storia si accorga che il cinematografo era qualcosa di più di un oggetto da amministrare, qualche poco più in là di un decoro relativo ed eccezionale del pubblico bisogno di spettacoli. La storia allora nutrirà in sè sola un certo rimorso, per aver concesso troppo. Perchè in fondo il cinema, e ce ne accorgiamo giorno per giorno, più che oggetto e soggetto di una storiografia amministrativa e giudiziaria, più che un documento della storia, ne è diventato invece il padrone pubblico, il tiranno perfino, o la rappresentanza legale di fronte al tribunale dell'eterno.

Il cinema allora avrà violentato la borghesia europea, accelerandone la fine, ironizzandone la tragedia, accentuandone i refusi i gamberi e l'impressionante immorale onestà, scontandone magari gli sbagli inconsci e crudeli. Mentre il popolo così detto minore o minuto non aveva, non ha nè probabilmente avrà motivi troppo sottili da aggiungere a un ideale sociale già così povero e in parte gratuito, la storia creata dal cinematografo sarà stata la massima immaginazione del possibile e dell'impossibile, della realtà e dei desideri.

Forse le istoriche discipline, con la loro gratuita e scientifica sufficienza, con la loro borghese ragione di soddisfazione, si sono in primo tempo offerte o vendute al cinematografo e alle sue più rinomate esplosioni, per un senso di umanità, magari pensando che tutto quello che gli uomini compiono, ivi compresa la malvagità e la stupidità, non è mai perduto in senso definitivo, e pertanto anch'esso avrebbe meritato una considerazione in sede storica.

In altre parole gli storici, che sono quasi sempre, come tali, in ritardo sulla storia, si saranno occupati di cinema, quasi per dimostrare di poterlo prendere di sottogamba, a coda di rondine. Per un gioco, per una specie di diletto ozioso, alla stessa stregua dell'ozio estetizzante di chi crea una filologia storica sulle figurine delle scatole di fiammiferi, sulle etichette delle bottiglie, o simili realtà. C'è dunque — e potremo documentarlo — un primo equivoco. Gli storici non avevano capito che nel cinema si ritrova (per la prima volta dopo il teatro greco) un'attività che è creazione di storia e non una semplice rappresentazione decorativa della medicina. I rapporti di causa ed effetto — supposto che noi siamo così intelligenti da credere ancora al loro meccanismo nello svolgimento delle cose umane — si sono rovesciati nella collaborazione stabilitasi, ab ovo, tra le arti dello spettacolo e la vita dei gruppi sociali. Ci siamo da tempo profondamente persuasi che il cinema non è uno spettacolo, ma un'altra cosa che lasciamo agli storici e agli studiosi di estetica di definire con un lemma chiaro o arguto.

Invece noi pensiamo direttamente, senza gli intervalli e le lacune delle definizioni sulle quali la gente studiosa si accapiglia. Ogni tecnica, dunque, che consenta la vita a un mezzo espressivo, ha rivelato un suo itinerario, spesso piano e sempre regolare. È la tecnica del cinema, questa mezza diavoleria chiusa a tutte le profezie, che ha invece presentato su un diagramma ideale o proprio storico, una frequenza sussultoria, un andamento a strappi, una strada a salti, dove agisce un impeto che ogni volta esaurisce e quasi stronca

i suoi antecedenti storici. Quei salti, quelle fratture, che ricorrono periodicamente, e che oggi sono in parte prevedibili (almeno il colore e la stereoscopia, ma la serie non finisce qui nel novero delle previsioni), sembrano coincidere con una storia esterna al cinema stesso e perfino descrivere una specie di ritmo: origini-1914, 1915-1919, 1919-1927, 1927-1940, e via. Gli storici vadano alla ricerca dei sensi di tali (principali) punti di passaggio. Sarà una storia a sè, come vagamente credo di intuire, e che può sovrapporsi alla storia dei contenuti cinematografici, senza essere obbligatoriamente quelli, ma come se essi fossero solo una leggenda simbolica.

Il cinema ha guadagnato facilmente un mondo che è il nostro e che, allo stesso tempo, è altro mondo; altro mondo che si costituisce in una propria gelosa natura o in un proprio estro polemico; un mondo che imita alla perfezione la nostra vita quotidiana, il nostro corpo, il nostro sangue, e nello stesso tempo influisce su di loro, modificandoli, restituendoli ai margini reali dell'ombra, al peso così leggero del tempo e della fantasia. E anche se la società moderna ha qualche paura, pur essendovi appassionata e attaccata col fisico, della fantasia.

Queste cose ci venivano da dire leggendo una nuova storia del cinema, scritta da un italiano, e scritta in francese, in Francia: *Histoire du cinéma* par Lo Duca.

Ora in quale senso è stata compilata questa nuova, utilissima « storia »? Press'a poco nel senso migliore che si sarebbe desiderato. Ha i suoi doni, le sue opere pensose e polemiche, una sua particolare acuta e arguta adesione a un disegno storico che traccia i margini nominativi e cronachistici delle esperienze, delle suggestioni e dei capricci meno comuni e più purificati, nei quali consiste il destino presumibile del cinematografo. E all'interno di questi margini così tracciati, il valore spirituale dei contenuti, gli elementi definiti del fantastico, sono stati controllati e diretti alla volta di una chiarificazione storica bene illuminata. Tanto che sarebbe perfino poco utile tentare qui la revisione di alcuni giudizi, i quali, nella linea generale del volumetto, costituiscono la parafrasi immaginosa del gusto privato che lo storico difende con piena libertà, come una preda (« questa storia del Cinema è scritta per il gusto della chiarezza, che non esclude in nessun modo la cura della documentazione »). Del resto è sempre un bel desiderio quello di lasciare intatta e travagliata offerta, anche nei suoi momenti migliori, del cinema. Incertezza che è una testimonianza diretta della integrale storicità, moralità, umanità infine, della decima o undicesima musa. Forse la necessità di essere breve ha perfino servito al lavoro di definizione valido, di una eccezione naturale dei contenuti visivi e morali ed espressivi di questa grande metamorfosi della vita umana, di questa fantastica allegoria sociale.

Questa breve storia, pure evitando le ermeneusi viziose e parafrastiche, senza i pregiudizi intellettualisti di molti tra i neo-letterati (arrivati buoni ultimi a capire quello che alcuni predecessori non avevano capito passabilmente bene), riesce a una esposizione svelta e precisa dei fatti e dei simboli, delle figurazioni e delle immaginazioni prodotte dal cinematografo in

questi suoi primi decenni di vita. In parole assai calcolate, Lo Duca ci dà un « senso » di questa storia: di come il cinema, cioè, è la storia della nostra ansia, del nostro cielo, delle nostre giornate, una crisi violentissima della realtà storica. Ha scoperto il fascino di oggetti e di persone costanti nel cinema, la sua tenue e confusa perfezione, e certi oscuri riferimenti, certi bisogni emotivi, e le illusioni, e le miserie: e, magari, i suoi balletti di arte infantile e allo stesso tempo senile, le sue vedute secondarie, e le muffe sotto cui si è spesso addormentato, tranquillo e pacifico, contento al quia (il quia sarebbe, come ognun sa, la resa finanziaria. E noi, personalmente, non siamo di quelli che vorrebbero colare a picco in una sola volta tutti i mercanti arricchiti del del cinema. Se dopo queste considerazioni generali, si volesse passare a una discussione minuta (che, abbiamo già detto, sarebbe anche inutile) si potrebbero fare alcuni semplici rilievi.

Il primo riguarda la storia del cinema italiano nel consorzio internazionale. Per la parte più recente, per l'ultima fase di sviluppo della nostra cinematografia. Lo Duca manca evidentemente di informazioni dirette.

Nella fase anteriore, certo *Cabiria* meritava un posto più vistoso; e *Sperduti nel buio* un ricordo piuttosto particolareggiato (non ha neppure una citazione). E *Il Re le torri e gli alfieri, La chiamavano Cosetta, Il girotondo degli undici lancieri,* di Lucio D'Ambra, ebbero un loro preciso influsso su una certa immaginazione cinematografica, e Lubitsch in qualche modo partiva di lì. Poi *La rosa,* di un lontano ma strano 1921, su soggetto di Pirandello, e regia di Bruno Barilli. Se Lo Duca vorrà rivedere questi film, troverà un tale materiale per le sue acute induzioni, per i suoi commenti così vivi. Ad ogni modo una fantasia speciale era elaborata dai curiosi contenuti di questi film. Insistiamo ancora su *La rosa,* perchè ha avuto troppo poca fama per quello che effettivamente segnala di fantastico cinematografico, almeno importante come gli stoccafissi nelle cantine di *Cabiria* e i selciati e le stanze di *Sperduti nel buio.*

Per quanto riguarda il cinema europeo e americano, dove Lo Duca manifesta una conoscenza diretta e abbondante della produzione essenziale (solo qualche dimenticanza: di *Que viva México!,* per esempio, solo citata, senza l'indicazione del regista, e senza parlare dell'imbroglio americano che vi è sopra, cosa importante per una storia concepita come quella di Lo Duca), alcuni giudizi non saranno accettati dal lettore senza discussione. Un esempio: Duvivier. Si può parlare veramente di un caso Duvivier, e chiunque ha motivo di sentirsi imbarazzato, o di compiere addirittura un giudizio severo sulla sua opera. *Pépé-le-Moko* è ben lontano dall'essere un capolavoro della cinematografia. Duvivier sorregge l'impersonalità dei suoi mezzi espressivi con un gusto e uno sforzo di precisione che non si può disconoscere. Ma il suo stile è proprio tutto nel limite di un gusto, magari prezioso e affabile. Ma non c'è più in là una garanzia profonda, che giustificherà un entusiasmo troppo spinto. Sui rapporti Duvivier-Carnè bisognerebbe poi osservare che, posti in termini così perentori come quelli di Lo Duca, sono un po' inesatti. In realtà le cose stanno forse così: Duvivier si è trovato in mezzo, quasi schiac-

ciato, tra due temperamenti vivi, come quelli di L'Herbier, anziano, e di Carnè, giovane (parliamo di Carnè migliore, e non per esempio, di quello di *Hôtel du nord*). Ora, Duvivier ha guadagnato un po' a destra, poi a sinistra, subendo l'istinto prima dell'uno poi dell'altro (e poi di altri ancora). Non sottoscriveremmo dunque all'asserzione secondo la quale « *Pépé-le-Moko* a engendré *Quais des Brumes* ou un *Le Jour se lève* ». Duvivier è un miracolo, ma che lascia troppi dubbi, e che infine non sarà perfettamente indispensabile a una storia.

Dovremo da ultimo osservare come, nell'economia generale del libro, due sole paginette sono dedicate al « documentario », mentre una ventina son dedicate al disegno animato, con minuziosa esposizione di dati, date e fatti. Tanto più se si pensa che si doveva dire: « bisognerebbe cosiderare il documentario non come un'esercitazione di esordienti o di dilettanti; ma invece come il punto di maturità del cinema ». Allora la breve storia del documentario, che non si limita solo a *Tabù* o *Moana*, meritava una applicazione pratica, almeno da un punto di vista filologico. Perchè la definizione più sopra riportata, messa a confronto con quest'altra: « il film utilizza frammenti della realtà per creare, col montaggio, un'altra realtà arbitraria e artificiale che è l'opera d'arte. E questa idea potrebbe applicarsi al cinema interamente, tanto documentario che di genere », fa nascere il sospetto che non si sia ben compreso come le vie dell'immaginazione (vie che hanno il mezzo tecnico di espressione nel montaggio) sono teoricamente infinite, e praticamente molteplici, ma ammettono almeno la distinzione genericissima di due grandi correnti effettive, una delle quali sbocca nella fantasia (risultato deteriore), e l'altra finisce nell'unità concreta del documentario. Succede allora che anche il montaggio divida le sue possibilità e le sue tensioni secondo queste correnti affettive. Tanto è vero che, quando in un film il materiale « documentario » non è risolto secondo la sua vera affezione, salta subito agli occhi, se ne accorge perfino la gente, si accorge che nel film ci sono due correnti, ognuna delle quali va via da sè, parallelamente, senza incontrarsi, e disturbando quindi in una maniera fondamentale l'attenzione. Documentario e film di genere sono due cose diverse. In Italia, per esempio, un'epoca di documentario farebbe così bene, che non se ne ha un'idea. Se l'immaginazione, allo stato attuale della nostra produzione cinematografica, non è più che una rigatteria letteraria, una manifestazione del pittoresco sentimentalismo borghese (e di che razza di brutta borghesia, deforme e anonima, ognuno sa), infine una forma provvisoria di quello snobismo intellettuale di cui ogni bassa borghesia è piena fino al pomo d'Adamo. Il documentario si rivelerà infinitamente prodigo di risorse cinematografiche e, quel ch'è di più, di valori sociali, e in fondo esso s'avvia verso un risultato morale (educativo, nel peggiore dei casi « pedagogico ») che è sempre più facile immaginare nei suoi effetti mediati. È impossibile che una poesia più aderente ai desideri (non i bisogni) sentimentali del nostro popolo, non nasca appunto dal trionfo senza riserve di questo « modo » apparentemente laterale della cinematografia.

Concludiamo, infine, questa nostra recensione, magari riassumendo: il cinema ha scalfito il nostro tempo e la sua carnagione, con una energia che era inaspettata anche ai più ardenti e convinti fedeli di quest'arte. La storia del cinematografo, secondo quello che noi pensiamo, non può essere separata dalle sue istanze segrete e dai suoi valori civili, di storia creata, dai suoi moti naturali, dal ricordo delle modificazioni, delle affezioni, delle esaltazioni, prodotte nel tempo. Per questa ragione, c'è una differenza grande tra una storiografia che è semplice e diligente disciplina filologica, e una disciplina apparentemente filologica che si comporti come un libero scambio di intuizioni e di scoperte, e che attesti, insomma, un'adesione passionale per i motivi superiori che la materia difende e cela. È in questo secondo senso che sembra diretta questa nuova e intelligente « storia del cinematografo ».

EMILIO VILLA

GAETANO MANNINO-PATANÉ: *La tecnica elettronica e le sue applicazioni* - Hoepli, Milano 1942.

Questo voluminoso trattato di circa 900 pagine, comprendente oltre 850 incisioni, 2 tavole e 45 tabelle, tratta di una delle discipline più difficili ed al tempo stesso più interessanti della tecnica moderna, quella relativa ai processi elettronici, sulla diffusione e conoscenza della quale si basano oggi attrezzature industriali di primo ordine che permettono la progettazione e la costruzione di complessi oscillografici, radiofonici ed amplificatori le cui applicazioni pratiche in ogni campo sono talmente diffuse che sarebbe difficile poterne fare anche una schematica enumerazione.

Per quel che ci riguarda si può affermare che gli apparecchi da registrazione del suono su pellicola, alla cui efficienza si deve la cinematografia sonora, sono esclusivamente derivati da questa tecnica e solo da essa si potranno ricavare nuovi atti a migliorarne ed a potenziarne l'attuale rendimento.

È per questo motivo che il volume di Mannino-Patanè interessa in modo preciso il campo cinematografico e che l'autore ha dedicato alla tecnica cinematografica ed alle sue apparecchiature più importanti tutta la quarta parte del suo volume, pregevole per la chiarezza di trattazione e per la forma divulgativa data ai vari argomenti svolti.

Come per quasi tutti i testi tecnici che si rivolgono alla massa dei lettori avente una cultura più tecnica o meno approfondita esiste nel volume una distinzione per quegli argomenti che richiedono conoscenze specifiche meno sommarie. Questo accorgimento consente la diffusione del libro ad una gran massa di studiosi in quanto permette di seguire lo studio dei vari problemi con una continuità non interrotta da formule complesse o di matematica superiore.

La parte sostanziale del trattato riguarda le valvole termoioniche, come del resto era naturale in un libro che vuol far conoscere gli ultimi ritrovati della tecnica nel campo elettronico.

La valvola termoionica costituisce l'organismo tecnico più completo e più complesso di tutta la tecnica moderna. Questa geniale invenzione, che trae la sua origine da esperienze elementari di Edison (1882), ha raggiunto la sua attuale efficienza, multiforme e complessa, attraverso lo studio di numerosi scienziati, primo fra tutti il Fleming (1904) al quale si deve l'ideazione e l'attuazione del *diodo* ed il De Forest (1907) il quale coll'introduzione della griglia tra filamento e placca dava ai tecnici un organismo elettronico dotato di meravigliose proprietà di amplificazione e di controllo delle intensità di corrente.

Attualmente le valvole termoioniche, completate con l'introduzione di numerosi altri elettrodi, hanno raggiunto efficienze elevatissime, tanto che si può affermare che non esistano campi elettronici nei quali esse non trovino pratica applicazione.

Alla conoscenza e diffusione delle valvole corrisponde naturalmente la necessità di una diffusa letteratura la quale permetta la conoscenza di tutte le caratteristiche e proprietà di cui esse sono dotate per poterle utilizzare opportunamente.

Questo intento è pienamente raggiunto nel volume del Mannino-Patanè, il quale ha svolto l'argomento con profondità di conoscenze e dando un largo sviluppo a tutti i problemi ad esso inerenti.

Dalla valvola termoionica l'autore è passato alla trattazione dei circuiti e delle apparecchiature più in uso, interessandosi in modo particolare degli studi di amplificazione in bassa frequenza, i quali oggi attirano maggiormente l'interesse dei tecnici perchè si richiedono ad essi proprietà di linearità e di potenza portate al massimo rendimento.

Tra i più interessanti capitoli vanno ricordati quelli sulla cinematografia sonora, sull'ottica elettronica, sul tubo a raggi catodici e sulla televisione.

Nel complesso del volume troviamo però qualche manchevolezza; nel porgere al lettore un materiale tanto vasto e vario e di natura particolarmente tecnica non sempre l'autore dimostra di aver assimilato per suo conto gli argomenti di cui si interessa. Ci sembra che, talvolta, per completare taluni problemi esso si serva di materiale raccolto con una certa premura e buttato giù in forma quasi provvisoria. Ci sembra, cioè, che sarebbe stato preferibile che alcuni argomenti non fossero stati toccati e che il libro si fosse limitato all'esposizione di ciò che l'autore aveva personalmente elaborato attraverso la sua vasta esperienza. Così, per fare qualche esempio, sono di troppo i richiami a dati costruttivi ricavati da normali opuscoli commerciali, talora inesatti tecnicamente per ragioni reclamistiche, e forse anche il capitolo sulla ripetizione in locomotiva dei segnali della via.

Non è tuttavia da considerare opera lieve l'aver condotto a termine un volume così completo; le mende cui si è accennato, passano inosservate al lettore quando si considera che questo libro presenta forse la più esauriente raccolta di notizie tecniche dell'attuale tecnica elettronica e sulle sue possibili applicazioni pratiche. Nè pensiamo che l'autore trascurerà di dare, nelle pros-

sime edizioni, un assestamento più teorico all'interessante argomento scelto per il suo trattato, che deve, in ogni caso, considerarsi necessario e indispensabile per chi si interessa a tali problemi.

PAOLO UCCELLO

ENRICO COSTA: *Il Cinelibro* (*Passo Ridotto*) - Editore Hoepli - Milano, 1942-XX.

Questo libro di Enrico Costa tratta dei problemi tecnici e teorici relativi al passo ridotto, argomento quanto mai interessante perchè si volge ad una tecnica giovane, non tanto per età d'impiego quanto perchè si valorizza principalmente nell'ambito dei giovani.

Il passo ridotto fu inizialmente concepito e diffuso quasi come sottoprodotto della cinematografia spettacolare, cioè come elemento ricreativo che, privo di una sua tecnica e di una sua precisa caratteristica, si valeva dell'apporto di un'attività più completa e più ricca di esperienze realizzative per divertire i giovani.

Tuttavia talune sue caratteristiche portarono ben presto i dilettanti verso campi applicativi assai più estesi e mentre, in prima tesi, il passo ridotto è rimasto palestra educativa per i giovani, esso è venuto contemporaneamente acquistando valore pratico in tutti quei casi in cui problemi vari di praticità, di leggerezza, di ingombro ecc. non hanno permesso o per lo meno hanno reso difficile l'uso del passo normale.

Come conseguenza di questa diffusa applicazione ne è derivata una maggiore attenzione da parte degli industriali e dei tecnici, ciò che ha permesso la completa valorizzazione di questa tecnica, la quale, pur rimanendo sempre una filiazione diretta della cinematografia spettacolare, ha acquistato suoi aspetti peculiari, sue forme applicative, sue caratteristiche.

Ed è per questo motivo che il Costa ha voluto raccogliere in un volume, denso di notizie e limpido nella trattazione, tutte le nozioni necessarie a chi vuol servirsi del formato ridotto, non essendo sufficiente la conoscenza o l'esperienza del passo normale per giungere a più efficaci risultati nell'applicazione di esso.

Tra i formati ridotti, il film su 16 mm. è quello che è più diffuso e che ormai è stato universalmente adottato per la cinematografia didattica e dilettantistica.

In Italia esso va sempre più entrando nel dominio pratico dei tecnici, col suo inestimabile corredo di possibilità, col fascino proprio che questa nuova arte esercita sullo spirito giovanile e con l'approvazione e l'appoggio delle autorità che vedono in esso il mezzo per collaborare con efficacia all'educazione dei giovani.

Il film a 16 mm. è entrato nel momento attuale nel campo dei giovani sotto forma di elemento didattico e ricreativo di primaria importanza. Infatti la G.I.L. attraverso una sua capillare organizzazione ha dato un impulso notevole alla divulgazione del passo ridotto portandolo a contatto con i giovani che frequentano le sue sedi anche nelle più lontane e periferiche zone del paese.

Al 16 mm. si riconnette inoltre tutta un'attività propagandistica e culturale e folcloristica, che va dai documentari ripresi da esploratori in zone lontane o incivili, ove l'ingombro ed il peso del corredo che comporta il film normale avevano finora impedito ogni tentativo di ripresa, sino ai film culturali di natura clinica, taluni bellissimi e addirittura a colori, attraverso una interminabile serie di applicazioni sulle quali ci sembra qui inutile insistere.

Il libro del Costa, nel quale vengono illustrati tutti i principi tecnici e teorici che sono connessi con la realizzazione del film a passo ridotto, è il primo volume completo ed organicamente trattato edito in Italia su questo argomento.

Nel cinema trovano applicazione tecniche diversissime: dalla meccanica di precisione all'ottica, dall'elettrotecnica alla chimica.

Raccogliere pertanto in una guida pratica ed a carattere divulgativo, una serie svariatissima di notizie tecniche ed amalgamare in un volume un materiale così vasto e quasi sempre non alla portata del comune lettore, è stato un compito arduo che l'autore ha condotto a termine senza mai troppo appesantire gli argomenti teorici e senza mai svisare lo scopo finale, che è quello di lasciare a chi legge una completa visione delle possibilità del film a passo ridotto.

Il merito principale del Costa è quello di aver ricordato le principali apparecchiature sia da presa che da riproduzione, che è possibile trovare in Italia. Infatti, tenuto conto del costo non eccessivo di tali macchine e del fatto che non è stata ancora fissata una serie di modelli costruttivi da servire come tipo per tutte le fabbriche, esistono formati e modelli assai svariati, ciascuno dei quali presenta caratteristiche proprie. E non tener conto di questo stato di fatto sarebbe stata un'omissione assai dannosa.

Come si è detto, il volume appare completo in ogni sua parte perchè non trascura nessun lato tecnico del complesso problema.

Una caratteristica interessante e dalla quale si potrà forse trarre nella tecnica tipografica qualche utile applicazione, è quella di aver voluto alleggerire la materia trattata, per sua natura arida e non facilmente accessibile, con riproduzioni di belle fotografie, che, pur non avendo per lo più nessun nesso con gli argomenti del testo, sono simpatico diversivo al lettore per la loro scelta, e per un certo gusto nella distribuzione.

Paolo Uccello

Vita del Centro

ESITO DEL BANDO DI CONCORSO DELL' ANNO ACCADEMICO 1942-43

Il 15 agosto-XX fu bandito il concorso per l'ammissione dei nuovi elementi a questo Centro per l'anno accademico 1942-43.

Tale concorso non prevedeva l'assegnazione di borse di studio ma semplicemente, in casi eccezionali, potevano eventualmente essere accordate facilitazioni di carattere economico.

Il Ministero della Cultura Popolare, accogliendo la proposta del Centro venne però nella determinazione di porre a concorso, con bando 1° ottobre c.a., n. 16 borse di studio così distinte:

n. 7 borse per allievi attori
» 2 » » » registi
» 2 » » » operatori
» 2 » » » fonici
» 3 » » » scenografi e costumisti

Le borse predette sono state elevate a 19, allo scopo di non perdere alcuni allievi che hanno dimostrato ottime qualità artistiche.

I vincitori delle borse hanno diritto ad un compenso di Lire 1000 mensili, se residenti a Roma, e L. 1500 se residenti fuori Roma, per tutto l'anno solare.

L'aver esteso all'intero anno solare la corresponsione delle borse dà diritto al Centro di disporre degli allievi anche durante il periodo delle vacanze scolastiche ed eviterà, così, che essi cerchino occupazione nella produzione industriale, con tutti quegli inconvenienti facilmente intuibili.

L'iniziativa ha dato immediatamente un buon risultato, talché è presumibile che perfezionando le norme sulla concessione delle borse, e intensificando la propaganda, i risultati dell'anno accademico 1943-44 saranno maggiori e migliori di quelli già conseguiti.

Il Centro ha svolto un'intensa propaganda tra gli Istituti culturali, le accademie, i G.U.F., ecc. allo scopo di avere, specialmente nel settore tecnico, allievi

TAVOLA V

Maddalena Jurich

Liana Ferri

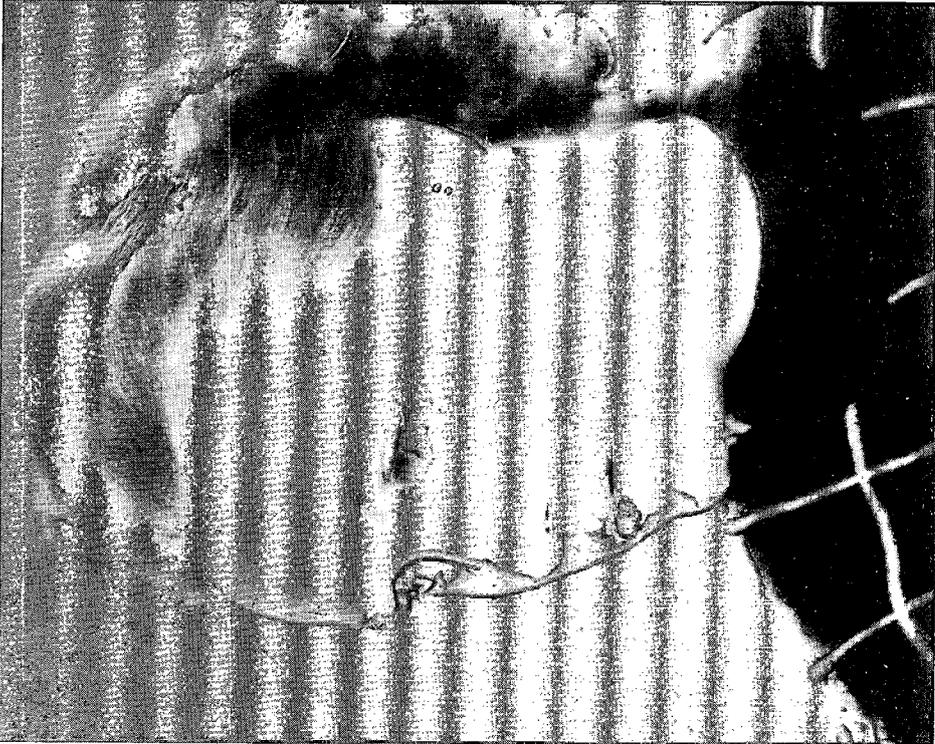



TAVOLA VI

Maria Teresa Trevis

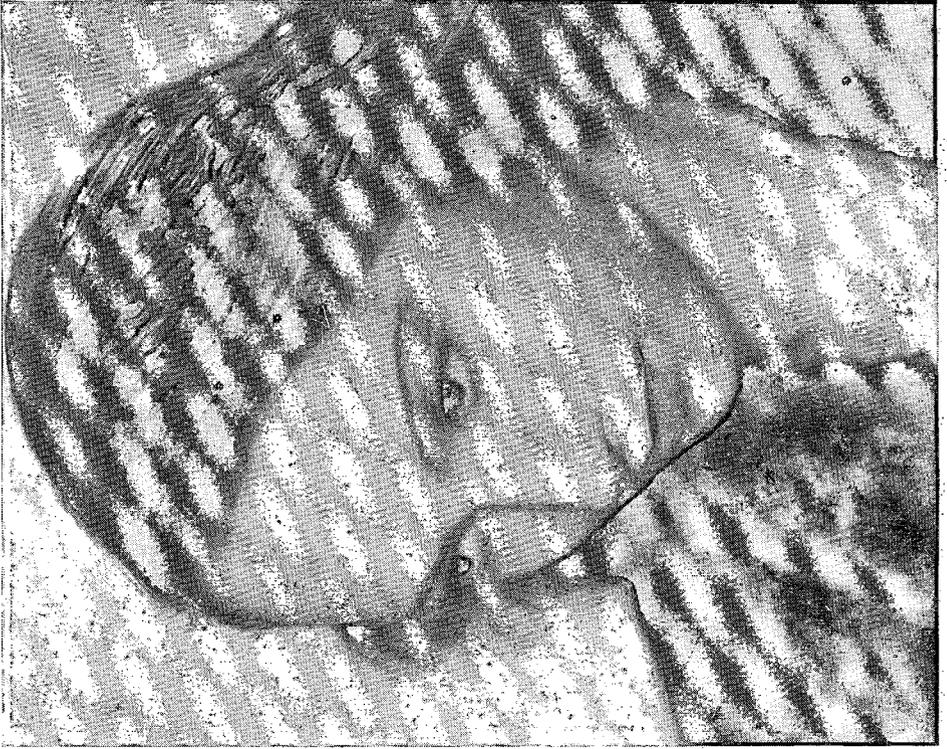
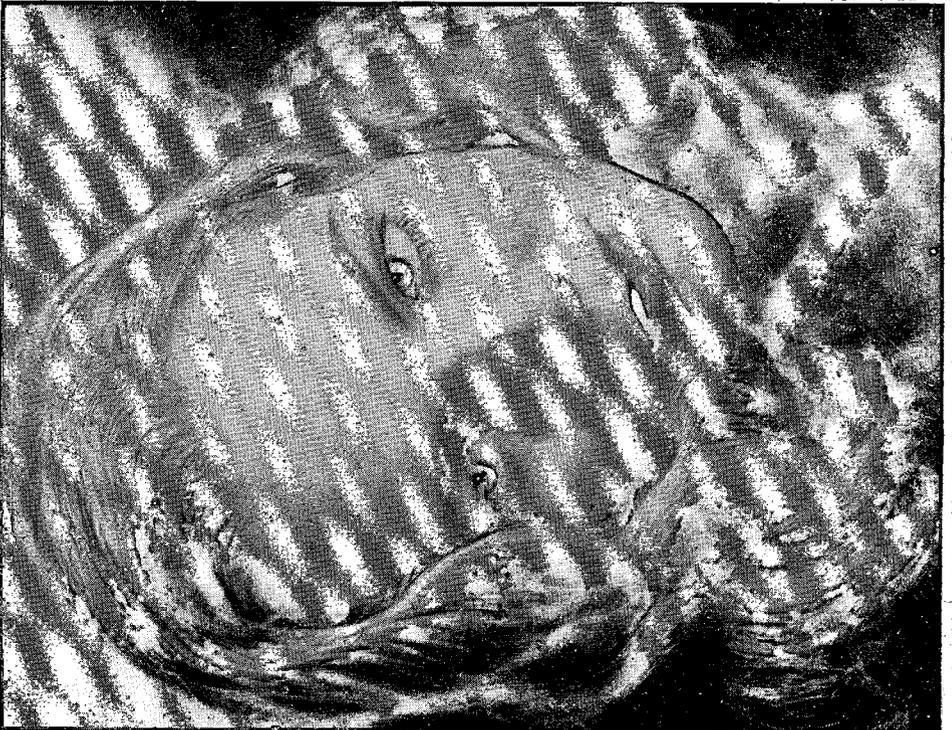
Lucia Colauzzi

Liliana Buonomo

Bianca Maria Nataloni

TAVOLA VIII

Maria Luisa Balboni

Teresa Ugatti

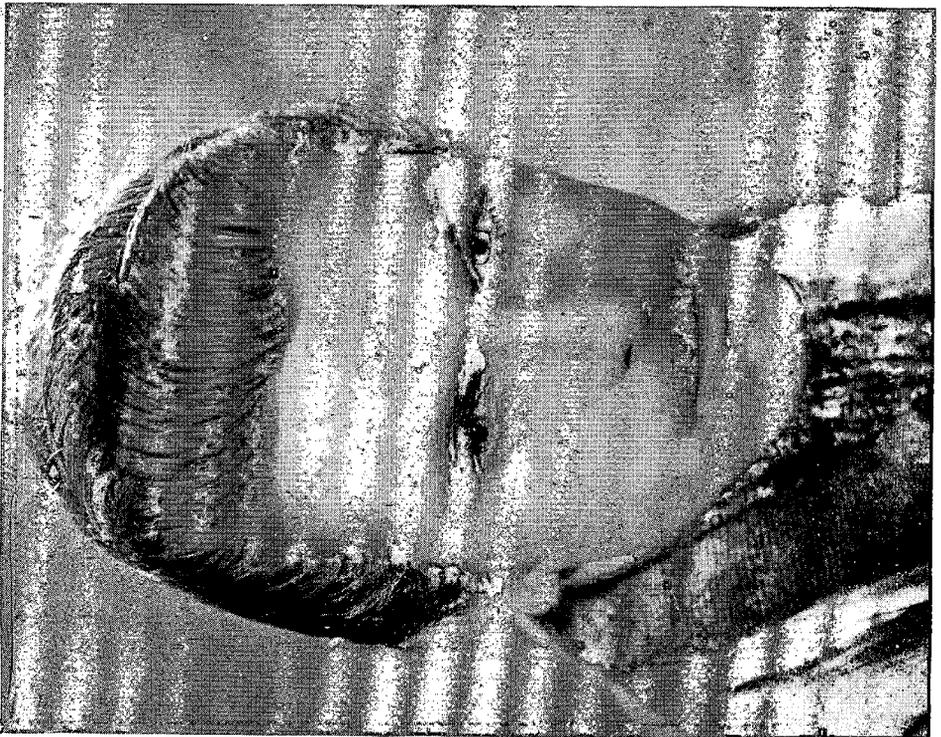
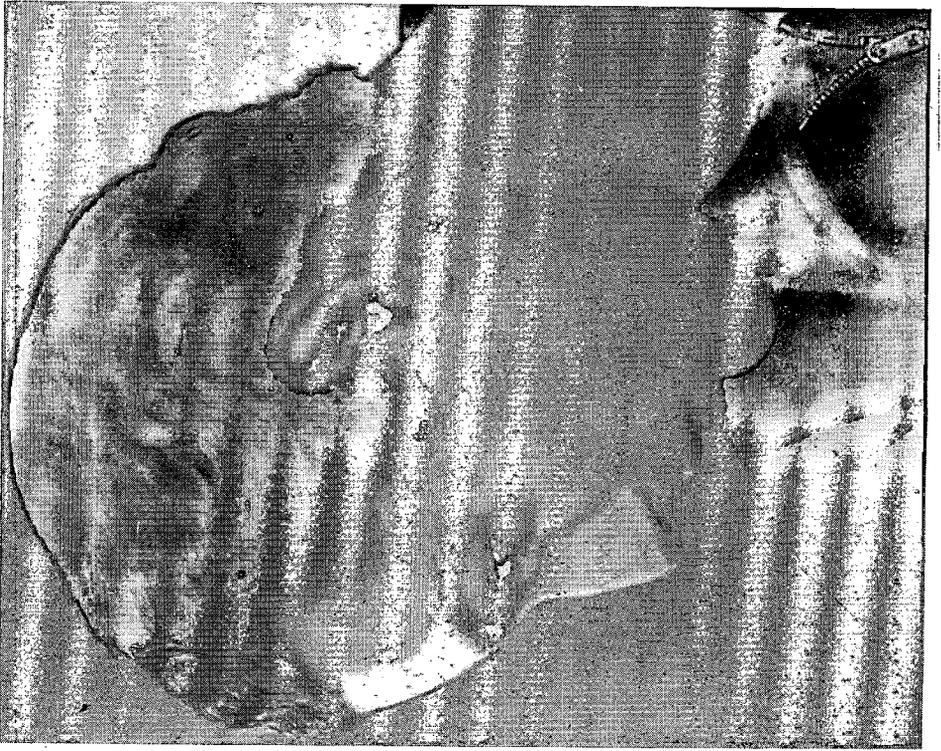
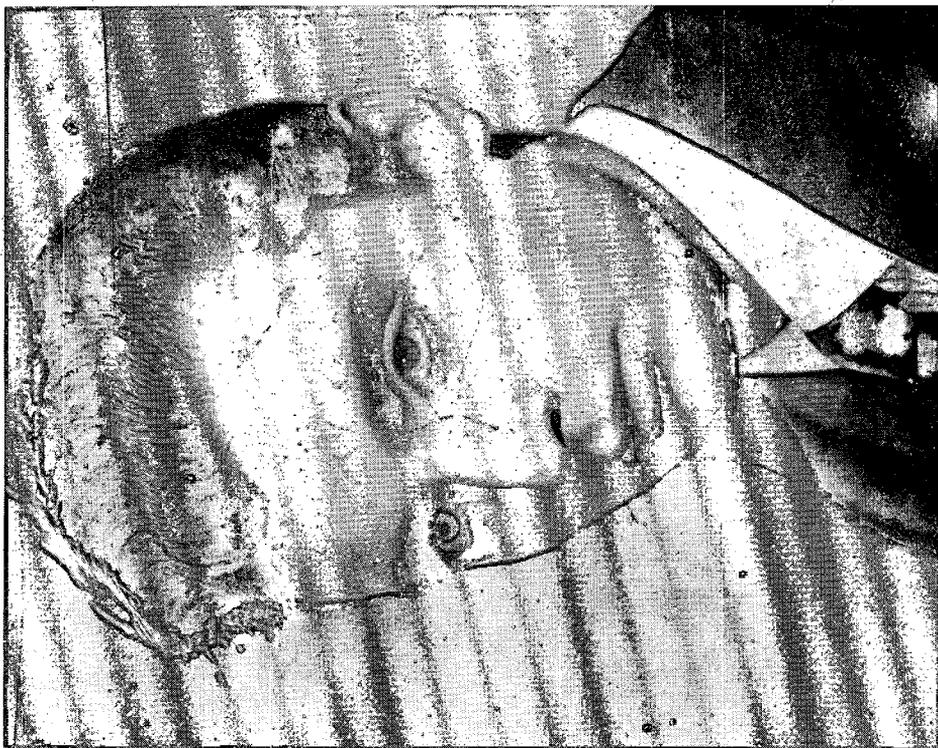
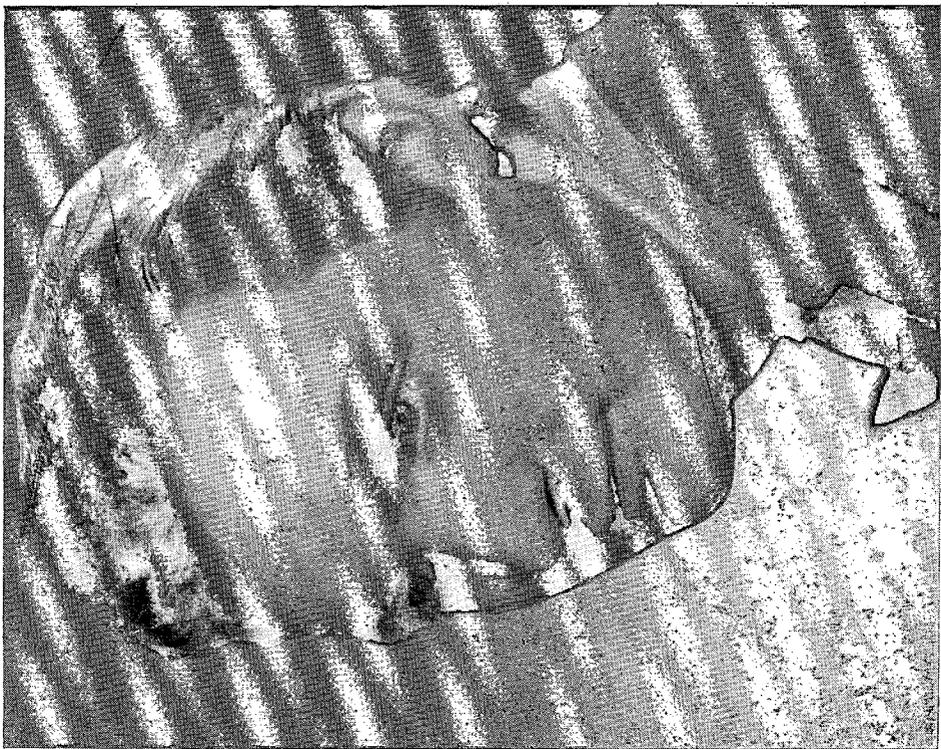



TAVOLA X

Luciano Iannuzzi

Aldo Oppedisano

Enrico d'Alessandro

Giuseppe Bennati

Tavola XII

Dino Tavella

Giuseppe Palermini

di vasta cultura, che facilmente potranno assorbire la tecnica cinematografica e conferire dignità alle rispettive attività professionali.

Agli allievi registi è stato chiesto, in via di massima, come tito o di studio, un diploma di laurea. Nonostante il presente stato di guerra, che faceva prevedere un abbassamento del numero dei concorrenti, si può essere ugualmente soddisfatti per la quantità e qualità dei candidati che hanno partecipato ai bandi in parola.

È stato necessario, agli effetti dell'assegnazione dei posti, fondere i due concorsi, dimodochè 6 posti sono stati assegnati alla « Regìa », di cui 3 con borsa; 3 posti alla « Produzione »; 30 posti alla « Recitazione », con 9 borse; 4 posti sono stati assegnati all'« Ottica », con 2 borse; 6 alla « Fonica », con 2 borse; 5 alla « Scenografia », con 2 borse; 7 al « Costume » con 1 borsa.

Alla Segreteria del Centro sono affidate n. 3717 domande così distinte: uomini: n. 3175; donne: n. 542.

Tali domande riguardano:

Attrici e Attori	n.	3355
Registi	»	130
Produttori	»	26
Scenografi	»	64
Costumisti	»	44
Ottici	»	51
Fonici	»	28
Modellinisti	»	5
Trucco	»	14

All'esame delle domande n. 280 risultarono mancanti dei titoli previsti dal bando. N. 3159 candidati non furono ritenuti idonei dall'esame dei documenti prodotti o per insufficienza estetica.

Pertanto, furono ammessi agli esami n. 39 allievi per la Sezione « Regìa », n. 179 per la Sezione « Recitazione », n. 13 per la Sezione « Scenografia », n. 13 per la Sezione « Costume », n. 5 per la Sezione « Modellini », n. 16 per la Sezione « Ottica », n. 9 per la Sezione « Fonica », n. 4 per la Sezione « Trucco ».

Gli esami orali hanno avuto inizio il giorno 5 ottobre 1942-XXI e hanno avuto termine il giorno 10 novembre u.s.; sono state tenute n. 10 sedute.

Le prove scritte hanno avuto luogo il 16 corrente alle ore 9 presso il Centro e ai candidati sono stati dati i seguenti temi:

Sezione Recitazione: « Per quali ruoli vi sentite inclinato e perchè »;

Sezione Regìa e Produzione: « Segnalate un romanzo al quale, secondo voi, potrebbe essere ispirato un film, e ditene le ragioni »;

Sezione Scenografia: « Sala da pranzo in casa del Notaio de « La bella addormentata »;

Sezione Costume: « Una visita nella vostra famiglia 10 anni fa »;

Sezione Ottica: « Dite se preferite il film di esterni o di interni e per quali ragioni »;

Sezione Fonica: « Funzione estetica del sonoro ».

I risultati definitivi conseguiti sono stati i seguenti:

Ammessi alla SEZIONE RECITAZIONE: n. 21 donne n. 11 uomini, e precisamente:

Maria Luisa Balboni, nata a Bergamo il 31 ottobre 1921, abilitazione magistrale, residente a Bologna;
Olga Bevacqua, nata a Catanzaro il 5 agosto 1924, maturità classica, residente a Roma;
Liliana Buonomo, nata a Roma il 10 settembre 1924, 2° ginnasio, residente a Roma;
Anna Maria Cavicchioni, nata a Ferrara l'8 Febbraio 1919, licenza magistrali superiori;
Lucia Colauzzi Pietrobon, nata a Vittorio Veneto il 4 dicembre 1920, iscritta all'Università, Scienze politiche;
Carla Deianira, nata a Firenze il 25 novembre 1926, frequenza magistrali inferiori, residente a Roma;
Iolanda Cerra, nata a Nicastro il 9 ottobre 1921, 2° anno magistero, residente a Roma;
Ines Di Fresco, nata a Venezia l'8 luglio 1923, frequenza 4° istituto magistrale inferiore, residente a Venezia;
Fiammetta Fanti, nata a Milano il 6 settembre 1924, maturità classica, residente a Roma;
Liana Ferri, nata a Bologna l'11 aprile 1918, frequenza scuole commerciali, residente a Bologna;
Maddalena Jurich, nata a Roma il 26 giugno 1925, frequenza commerciali inferiori, residente a Roma;
Maria Teresa Lebeau Bonamici, nata a Bourg Le Reine il 2 febbraio 1921, ragioneria, residente a Roma;
Biancamaria Nataloni, nata a Rimini il 20 maggio 1921, abilitazione magistrale, residente a Rimini;
Guseppina Paolucci, nata ad Amelia il 14 febbraio 1927, frequenza liceo, residente a Roma;
Vittoria Pinna, nata a Milano il 18 settembre 1923, licenza avviamento commerciale, residente a Roma;
Rina Pulvirenti, nata a Cervignano il 27 gennaio 1922, abilitazione magistrale, residente a Bologna;
Enia Sabaini, nata a Milano il 14 aprile 1921, licenza liceale, residente a Roma;

Edera Stritzel, nata a Trieste il 23 febbraio 1924, 1° liceo, residente a Roma;

Maria Teresa Trevis, nata a Roma il 31 ottobre 1924, licenza avviamento professionale, residente a Roma;

Teresa Ugatti, nata a Matera il 12 maggio 1922, abilitazione magistrale, residente a Salerno;

Maria Luisa Vendemian, nata a Ossaro (Pola) il 30 maggio 1918, liceo artistico, residente a Treviso;

Patrizia Zuccarini, nata a Cailmo il 19 giugno 1924, diplomata, residente a Lavagna.

Giuseppe Bennati, nato a Pitigliano il 4 gennaio 1921, V ginnasio, residente a Roma.

Luigi Calame, nato a Roma il 7 ottobre 1923, II Istituto Tecnico, residente a Roma.

Vincenzo Calascione, nato a Milazzo il 5 gennaio 1921, II anno scienze politiche, residente fuori Roma.

Alberto Ceron, nato a Preganziol il 23 novembre 1922, ragioniere, iscritto all'Università, residente a Preganziol.

Enrico D'Alessandro, nato a Isso il 7 settembre 1921, maturità clsasica, residente a Roma.

Aurelio De Gregorio, nato a Porto S. Giorgio il 7 marzo 1920, ammissione alla I liceale, residente a Porto S. Giorgio.

Luciano Iannuzzi, nato a Ferrara il 19 giugno 1925, III liceo scientifico, residente a Ferrara.

Aldo Oppedisano, nato a Gioiosa Jonica il 7 luglio 1916, I liceo, residente a Gioiosa Jonica.

Romolo Sabatini, nato a Pistoia il 6 ottobre 1916, licenza avviamento, residente a Roma.

Giovanni Servato, nato a Rivalta Bormida il 28 marzo 1923, abilitazione magistrale, residente a Rivalta Bormida.

Umberto Villa, nato a Forlimpopoli il 27 agosto 1922, maturità classica, residente a Littoria.

Ammessi alla SEZIONE REGIA n. 6:

Maurizio Barendson, nato a Napoli il 9 novembre 1923, I anno giurisprudenza, residente a Napoli.

Lamberto Baviera, nato a Faenza il 2 giugno 1919, laureando in scienze politiche e sociali, residente a Faenza.

Lina Costacurta, nata a Rovigo il 23 gennaio 1915, laureata in chimica, diplomata in pianoforte, residente a Rovigo.

Gastone Da Venezia, nato a Torino il 9 novembre 1911, laureato in architettura, residente a Roma.

Enzo Ferrieri, nato a Milano il 24 aprile 1923, I anno giurisprudenza, residente a Milano.

Bruno Fonzi, nato a Macerata il 27 gennaio 1914, residente a Roma.

SEZIONE PRODUZIONE:

Nunzio Pinna, nato a Cagliari il 25 marzo 1912, laureato in scienze politiche, residente a Roma.

Ammessi alla SEZIONE SCENOGRAFIA n. 5:

Pasquale Marabotto, nato a Palermo il 5 luglio 1914, laureato in architettura, residente a Roma.
Millo Marchi, nato a Artegna il 3 settembre 1917, maturità artistica, III anno architettura, residente a Roma.
Eugenio Montuori, nato a Roma il 16 luglio 1907, laureato in architettura, residente a Roma.
Antonio Petrilli, nato a Napoli il 7 febbraio 1916, laureato in architettura, residente a Roma.
Venturino Ventura, nato a Firenze il 27 luglio 1910, laureato in architettura, residente a Roma.

Ammessi alla SEZIONE COSTUME n. 7 e precisamente:

Zita Alt Mazza, nata a Varsavia il 17 agosto 1913, laureanda in architettura, residente a Roma.
Elda Canobbio, nata a Roma il 29 novembre 1902, frequenza complementari, residente a Roma.
Emilia De Divittis, nata a Roma il 13 settembre 1893, licenza tecnica, residente a Roma.
Nello Gastaldi, nato a Cannes il 13 ottobre 1923, licenza Belle Arti, residente a Reggio Emilia.
Emilia Positano, nata a Roma il 28 agosto 1921, abilitazione magistrale, residente a Roma.
Maria Pia Truskier T., nata a Varsavia l'8 aprile 1920, iscritta I anno architettura, residente a Roma.
Livia Waldman, nata a Fiume il 20 dicembre 1920, esame di maturità, residente a Varsavia.

Ammessi alla SEZIONE OTTICA n. 4, e precisamente:

Sergio Mulitsch, nato a Trieste il 1. giugno 1923, III liceo, residente a Gorizia.
Massimo Puleio, nato a Terni il 15 dicembre 1917, III anno ingegneria, residente a Roma.
Alberto Sandicchi, nato a Reggio Calabria il 3 giugno 1913, laureato in giurisprudenza.
Alfredo Zampieri, nato a Treviso il 12 gennaio 1921, maturità scientifica, residente a Padova.

Ammessi alla SEZIONE FONICA n. 6, e precisamente:

Italo Angelini, nato a Antrodoco il 26 novembre 1923, perito industriale, residente a Roma.

Augusto Cerulli, nato a Roma il 12 agosto 1922, licenza liceale, residente a Roma.

Virgilio Crisostomi, nato a Rieti il 28 giugno 1911, abilitazione magistrale,

Lionello Forzanti, nato a Venezia il 24 dicembre 1913, diplomato di viola, violino, pianoforte e composizione, residente a Venezia.

Mirkio Speronello, nato a Venezia il 16 agosto 1914, IV liceo musicale, residente a Venezia.

Mario Zafred, nato a Trieste il 19 febbraio 1922, frequenza liceo scientifico e liceo musicale.

Ammessi alla SEZIONE MODELLINI (Effetti di Scena) n. 5, e precisamente:

Gino Aronne, nato a Roma l'11 aprile 1914, istituto tecnico superiore, residente a Roma.

Cosimo Lo Noce, nato a Francavilla Fontana il 6 aprile 1927, V elementare, I corso Museo Artistico, residente a Roma.

Francesco Macri, nato a Reggio Calabria il 27 novembre 1927, I avviamento commerciale, I corso Museo Artistico, residente a Roma.

Alvaro Tempini Rizzardi, nato a Roma il 18 maggio 1925, frequenza I ginnasio, I corso Museo Artistico, residente a Roma.

Fernando Turrini, nato a Roma il 5 maggio 1928, frequenza II avviamento, II corso Museo Artistico, residente a Roma.

Ammesso alla SEZIONE TRUCCO, n. 1 e precisamente:

Riccardo Maccari, nato a Roma il 21 settembre 1915, licenza avviamento professionale, residente a Roma.

Agli ammessi alla SEZIONE PRODUZIONE vanno aggiunti i seguenti due allievi:

Giulio De Paulis, nato a Sulmona il 14 giugno 1900, avvocato, residente a Roma.

Raffaele Luciani, nato a Roma il 21 novembre 1904, dottore in giurisprudenza, residente a Roma.

Risultano ammessi al I corso complessivamente n. 69 allievi. I promossi al II corso sono n. 36, e precisamente:

SEZIONE RECITAZIONE: Nidia Acquaroni, Elena Mari (Alma Nerei), Laura Mari (Mirella D'Arni), Ilia De Marchi, Adriana Dionisi, Anna Lelli, Anna Maria Alegiani (Gabriella Nunzi), Anna Maria Padoan, Bruna Pagnanelli, Lina Fagarazzi (Natalia Rei), Diana Rapetti (Diana Varallo), Teresa

Viscardi, Bianca Vitagliano, Irene Zuccarini, Enrico Effernelli, Giuseppe Palermini, Giuseppe Bottoni (Marco Soler), Dino Tavella, Achille Togliani, Ferruccio Vojtisek.

SEZIONE REGIA: Lucio Manlio Battistrada, Bruno Caretti, Carlo Musso, Guido Pala, Sante Romitelli, Vahé Berberian (auditore).

SEZIONE SCENOGRAFIA: Carlo Germini, Flavio Mogherini, Luigi Scaccianoce.

SEZIONE COSTUME: Maria Baroni, Lidia Parullo, Zelio Zelli.

OTTICA: Giuseppe Aquari, Antonio Busia, Giuseppe Minniti, Gaetano Zoccatelli.

La popolazione scolastica, quindi, dell'anno in corso, assomma complessivamente a n. 105 allievi, esclusi gli altri stranieri che eventualmente verranno o sono già stati ammessi a frequentare il Centro.

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
MARIO VERDONE - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*